د. صبري حافظ*

الرواية العربية والتحوّلات الاجتماعية والثقافية

حينما دعاني د. عزمي بشارة، رئيس تحرير فصلية تبيُّن، إلى إعداد هذا الملف الخاص بالرواية العربية والتحوّلات الاجتماعية والثقافية في ربع القرن الأخير، لم أتردّد في قبول هذه الدعوة، نظرًا إلى معرفتي أهمية التحوّلات التي انتابت الرواية على امتداد الساحة العربية الواسعة في تلك الفترة الحساسة من تاريخنا العربي المعاصر من ناحية، وإلى وعيي بأن هذه التحوّلات تستحق التوقف عندها ودراستها دراسة تحليلية جادّة من ناحية أخرى. وكان هاجسي الوحيد هو أن الفترة المتاحة لإعداد هذا الملف ليست كافية لإيفاء هذه المهمة حق قدرها. لكن حداثة هذه الفصلية الجديدة، ورغبتها في أن تبدأ بمحاور مهمّة تؤسس لمكانتها في الساحة الثقافية العربية هما اللتان تغلبتا على هذا الهاجس، ودفعتاني إلى الشروع في إعداد تصوّر للقضايا التي أريد للملف أن يتناولها، والأسئلة التي آمل أن يطرحها على الرواية والواقع العربي معًا.

حدود التصوّر .. أفق الطموح

كان نص التصوّر الذي بعثت به إلى كل من اتصلت بهم من الباحثين، الذين توسّمت فيهم القدرة على الكتابة في هذا الملف، هو ما يلي:

يسعى هذا المحور إلى استقصاء طبيعة التحوّلات الاجتماعية والثقافية كما رصدتها الرواية العربية في العقدين الأخيرين، أي منذ بداية التسعينيات وحتى الآن. وهو استقصاء ينطلق من مجموعة من الفرضيات المنهجية التي تقول بوجود علاقة جدلية بين الرواية كنص أدبي له خصوصيته الثقافية والفنية، والواقع الحضاري الذي تصدر عنه، بمتغيراته الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، وببنية المشاعر الثقافية المضمَرة فيها؛ فالرواية

* أكاديمي وناقد أدبي وثقافي مصري. المحرّر الضّيف.

العربية استطاعت، عبر مسيرتها الممتدة أكثر من قرن من الزمان، أن تصوغ المتخيَّل الوطني، وأن تبلور رؤى الواقع الذي تصدر عنه وتحوّلاته وصبواتـه، فضلًا عن نجاحها في استشراف مستقبله في كثير من الحالات. فمن يقرأ روايات نجيب محفوظ في النصف الأول من الستينيات (من **اللص والكلاب**، مرورًا بـ **السمّان والخريف**، و**الطريق**، و**ثرثرة فوق النيل**، وصولًا إلى **ميرامار**)، يتلمس كيف استشرفت تلك الروايات نكسة ١٩٦٧ قبل وقوعها. وبالمثل، من يقرأ روايات الجيل الجديد من كتّاب الرواية العرب في العقدين الماضيين، لابد أن يقرأ فيها طبيعة الأزمة التي عاشتها الأجيال العربية الجديدة، في صراعها مع الأفق الاجتماعي والسياسي المسدود في وجه أبسط أحلامها وتطلعاتها، وفي إمكانه أن يستشرف عبرها بعض ما أسفر عنه الربيع العربي من انفجارات.

يسعى هذا المحور، الذي نعدّه للعدد الثاني من فصلية **تـبـيُّـن** المحكَّمة، إلى دراسة الرواية التي أنتجها العقل الإبداعي العربي، بشبابه وكهوله، في ربع القرن الأخير، من العراق إلى المغرب ومن سورية إلى السودان، لتبيّن مجموعة من الأمور، ومحاولة الإجابة عن عدد من الأسئلة، وهي على سبيل المثال لا الحصر:

- ما هي طبيعة التحوّلات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية التي تنطوي عليها تلك الروايات الجديدة التي كُتبت في العقدين المنصرمين؟ وما هي الصورة الكلية للواقع العربي التي تتبدى على مراياها؟ وما هي المشاغل والهواجس التي تسيطر عليها أو تشكل القواسم المشتركة بين قدر كبير منها؟

- ما هي الرؤية، أو الرؤى الأساسية، التي تنطوي عليها تلك الروايات؟ وما هو الموقف الفكري أو الفلسفي المضمر فيها من العالم المحيط بها؟ وما هي درجة وعيها بالمتغيرات التي تنتاب هذا العالم، وموقفها من تلك المتغيرات؟ هل ترصدها؟ تعيها؟ تتجاهلها؟ تنقضها؟ أنحن بإزاء روايات مكتوبة من منطلق الوعي بموقع ما في العالم؟ هل تسود تلك الروايات رؤية متفائلة بالمستقبل؟ أم العكس؟ وما هو السبب؟

- ما هي طبيعة الفرد/ البطل/ أو اللابطل الذي تتمحور حوله تلك الروايات؟ هل يشعر بفرديته وذاته وكرامته، أم أنه يعاني القهر والانسحاق؟ أيعيش في أفق مفتوح يستطيع أن يخطط فيه لمستقبله، وأن يحقق مطامحه، أم أن الأفق مسدود أمام أبسط تطلعاته؟

- ما هي طبيعة الواقع السياسي الذي يتلمّسه من يقرأ تلك الروايات؟ وما هي الإشكاليات الأساسية، فكرية كانت أو حضارية، التي تطرحها على قارئها؟ هل هناك قواسم مشتركة في رؤية تلك الروايات لما يدور في السياسة العربية، أو طرح لبدائل مرتجاة، أم أنها تأثرت بدعوات موت السرديات الكبرى، واستعصاء العالم على الفهم؟

- ما هي جماليات هذه الرواية؟ وما هي طبيعة الجدل بين صيغ السرد وبناه والتجديدات أو التحوّلات التي تنتاب خطابه، وتلك الرؤى المطروحة فيه؟ بمعنى آخر، ما هي طبيعة الشكل الروائي الذي يتبلور فيها؟ وما هو محتوى هذا الشكل الجديد، لو كان جديدًا، ودلالاته؟ أو بالأحرى ما هو مقدار التناغم والتفاعل والتضافر بين البنية السردية والرؤى التي تسعى إلى طرحها على قارئها؟

هذه الأسئلة، أو بالأحرى مناطق الاستقصاء و«التبيّن»، هي ما ندعو كل باحث إلى وضعها كمحاور أساسية لدراسته؛ إذ نطلب من كل باحث أن يكتب لنا دراسة تحليلية مفصّلة تجيب عن هذه الأسئلة عبر حصاد الرواية في ربع القرن الأخير، لدى الراسخين من الكتّاب ولدى الوافدين الجدد إلى حقل الرواية من الشباب، حيث يسعى فيها البحث إلى تحقيق التوازن المرتجى بين التنظير والتطبيق، ويكتب فيها الباحث عن المساحة التي يعرفها

جيدًا، أكثر من غيرها؛ فقد اتسع المشهد الروائي العربي بصورة غير مسبوقة، بحيث يصعب فيها على الباحث الإلمام بكل تفاصيلها، وهذا المحور تهمّه التفاصيل كثيرًا، لكنه يرجو من الباحث أن يغني دراسته بتفاصيل المساحة التي يعرفها جيدًا، من دون تجاهل العلاقة الجدلية والأساسية بينها وبين المشهد الروائي العربي العام، وأن تكون الدراسة بين ٦٠٠٠ و ٨٠٠٠ كلمة، مزوَّدة بالهوامش والمراجع. وأرجو أن يقرأ الباحث الملف المرفق المتعلق بمواصفات النشر وشروطه في المجلة.

بين مثالية الطموح وواقعية الممكن

كانت هذه هي الدعوة التي أرسلتها إلى كل من توسّمت فيه القدرة على تناول هذه الأسئلة في الروايات التي يعرفها جيدًا، معرفته بالواقع الذي صدرت عنه، ودعوتهم إلى الكتابة في هذا الملف. وقد كنت حريصًا على أن يشمل الملف جلّ البلدان العربية التي ساهمت بشكل ملحوظ في إنتاج الرواية العربية في ربع القرن الأخير. ودعوت باحثين من بلدان لا يظهر أي تناول لرواياتها في هذا الملف، إلى جانب كل من لبّى الدعوة، وأوفى بالعهد، فظهرت مساهمته فيه. وقد اعتذر بعضهم بداءة عن تلبية دعوتي لضيق الوقت، ووعيًا من بعضهم الآخر بما تحتاج إليه الدراسة المطلوبة من وقت وجهد. وقد احترمت كل من اعتذر حينما وجهت إليه الدعوة، مهما كانت طبيعة العذر أو التعلة. ولكن ليس لدي إلا الملامة لكل من تلقّى الدعوة ولكنه لم يوفِ بما وعد في نهاية المدة المتاحة لكتابة البحث. والملامة هنا لأنَّ ذلك لم يتح الفرصة لي للبحث عن بدائل، وساهم عن قصد أو بغير قصد في إحداث بعض الفجوات.

ومع أن ما ينطوي عليه الملف من أبحاث لا يحقق كل ما طمحت إليه حينما خططت له، فإنه حقق بعض تلك الطموحات، وأجاب عن بعض الأسئلة، وطرح أسئلة جديدة تستحق الاستقصاء والبحث. صحيح أن الذين وعدوا بالكتابة وأخلفوا العهد تركوا في الملف فجوات لابد من الاعتراف بأهميتها وتأثيرها في قدرته على تناول القضايا التي سعى إلى استقصائها، لكن هناك إلى جانب الفجوة الكبيرة المتعلقة بالرواية المصرية ورصدها للتحوّلات الاجتماعية والثقافية التي قادت إلى ثورتها الكبيرة في ٢٥ كانون الثاني/ يناير، فجوة أخرى تتعلق بالرواية اللبنانية، وثالثة بالرواية التي بزغت في منطقة الجزيرة العربية وطرحت نفسها في شكل انفجارة روائية جديرة بالاهتمام في العقدين الأخيرين، فضلًا عن غياب الرواية في ليبيا، والتي قدمت في الفترة نفسها أعمالًا مهمّة، وخاصة لدى كاتب الطوارق والصحراء الليبية بامتياز، إبراهيم الكوني، ومجايله أحمد إبراهيم الفقيه الذي كتب قصة التاريخ الليبي من الاحتلال الإيطالي وحتى الاستبداد الجماهيري من ناحية، وعدد من الروايات التي كتبت استبداد نظام القذافي الخانق وبشّرت بنهايته الوشيكة، مثل رواية **لماذا أنت هنا؟** لفرج العشة، و**وزارة الأحلام** لمحمد الأصفر. لكن الاعتراف بوجود تلك الفجوات لا يُغْني عن ضرورة رأب بعض صدوعها، وهو أمر سأسعى إلى القيام ببعض جوانبه في هذه المقدمة، بعد الحديث عن الجانب الإيجابي الذي تحقق عبر الأبحاث التي يتضمّنها الملف.

استقصاءات وإضافات تستحق الرصد والتأمل

استطاع الملف أن يكشف عن مدى حيوية الرواية في المغرب العربي خاصة، وفي سائر أنحاء الوطن العربي عامة، وكيف أنها راكمت في هذا الشكل الأدبي في ربع القرن الأخير منجزًا يستحق الاهتمام والدراسة؛ فقد كشف الملحق الببلوغرافي للرواية المغربية، الذي ألحقه شعيب حليفي بدراسته، أن الرواية المغربية وحدها أنجزت في العقود الثلاثة الأخيرة أكثر من ستمئة رواية(*)، وهذا عدد ضخم بأي معيار من المعايير، ويوشك أن يقترب من عشرة أضعاف ما أنجزته هذه الرواية ذاتها منذ بداياتها الباكرة في أربعينيات القرن الماضي وحتى مطلع العقد الأخير منه. ولكن يجب ألا ننسى أن هذا الرقم أقل كثيرًا ممّا تنتجه الرواية الفرنسية أو الإنكليزية في عام واحد، وأن ما وُزّع من هذه الروايات جميعها قد لا يصل إلى ما وُزّع من رواية واحدة ناجحة في فرنسا أو بريطانيا، حتى لا نقع في ترهات «زمن الرواية» وما شابهها. وهذا نفسه ما نجده في الرواية التونسية، حيث يؤكد محمود طرشونة أنها أنجزت في السنوات السبع الأولى من القرن الحادي والعشرين أكثر من مئتي رواية. وهناك زيادة ملحوظة أخرى في عدد الروايات الجزائرية المنشورة في الفترة نفسها، وخاصة باللغة العربية، وإن لم تصل إلى عدد ما نُشر في كل من المغرب وتونس، أي إننا بإزاء انفجارة روائية مغاربية تناظر تلك التي شهدتها الجزيرة العربية في العقدين الأخيرين، وإن لم تقم مثلها بدور الانفجارة الاجتماعية بسبب كثرة الكاتبات في رواية الجزيرة العربية، وهو أمر كنا نود إدراجه في هذا الملف لولا حنث من كلّف بتقديم دراسة بشأنه بالوعد الذي قطعه. ولو قُدر لهذا الملف أن ينطوي على ثبت بيبليوغرافي بالرواية العربية في كل من مصر والعراق ولبنان وسورية وفلسطين، لوجدنا أننا بإزاء ظواهر مناظرة في كل منها.

لكن المسألة ليست مسألة النمو الكمي فحسب، بل يرافق هذا النموَّ تغيّر كيفي في طبيعة التجارب والمغامرات الفنية والتجريب الروائي وطبيعة الخطاب السردي معًا، الأمر الذي يجعل الرواية بحق «ترمومترًا» يسجّل الكثير ممّا أصاب الواقع العربي العريض من تغيّرات على صعيد التطور الاجتماعي والسياسي من ناحية، وعلى صعيد التغير الثقافي والفكري والفني من ناحية أخرى. وهذا التغيّر الفني والتجريب ينطويان على وعي مضمر بأن عملية التحديث ليست عملية مثاقفة جدلية فحسب، تعيش حوارها الخصب مع إنجازات الآخر، بل هي أيضًا عملية مستمرة ولابد لها من التواصل عبر النمو والتحول معًا؛ فقد استطاعت الرواية أن تحاور الزمن والمكان والواقع، وترصد حركاتها وتحمل في تضاعيفها بصماتها، ربما لأنها كانت بعيدة نسبيًا عن أجهزة القمع وآليات الهيمنة الإعلامية. كما أنها استطاعت أن تسجل نبض الواقع، وأن تكون ضميره المؤرق الذي يرفض الكثير ممّا ينطوي عليه هذا الواقع، ويبكّت الوالغين في سلبياته في كثير من الأحيان، وذلك بسبب انفتاحها على جدليات المتخيّل الجمعي، وتفاعلها مع «بنية المشاعر» المضمرة فيه، حسب تعريف رايموند وليامز الشهير لهذا المصطلح الحيوي؛ فهي القادرة على أن تطرح لا أسئلة ثقافتها المعرفية الراهنة فحسب، وإنما أسئلتها الأنطولوجية الباقية أيضًا، وأن تقدم استقصاءاتها الشيقة في هذا المجال. وقد استطاعت الرواية بحق أن تتجاوز الظواهر السطحية وتتغلغل في أغوار البنية العميقة للواقع العربي؛ إذ هي كتبت فسيفساء الواقع العربي، وثقافاته الجزئية التحتية الغنية بميراثها وطقوسها وعوالمها المتفردة، وجماعاته المهمّشة، الإثنية منها (كالأكراد في سورية والعراق، والدروز في سورية ولبنان وفلسطين، والنوبيين والبدو في مصر، والأمازيغ في المغرب والجزائر، والطوارق في ليبيا والصحراء .. إلخ)، والدينية (كالأقباط في مصر، واليهود في المغرب وتونس وسورية، والصابئة والمسيحيين في العراق .. إلخ).

* لم نورد هذا الملحق نظرًا إلى حجمه الكبير. (التحرير)

لكن يبدو أن القاسم المشترك الأعظم بين الروايات العربية في سائر أقطار الوطن العربي، هو القمع والديكتاتورية من ناحية، وكتابة ما يدعوه نبيل سليمان السيرة الروائية المجتمعية من ناحية أخرى؛ فعبرهما معًا يكتب الروائي العربي رؤيته النقدية لواقعه، ويعرّيه من خطابات الهيمنة الزائفة التي تتستر على سوءاته، أو تبرر إخفاقاته، بصورة يتحوّل معها الخطاب الروائي إلى خطاب مناهض لخطاب الهيمنة السائد في السياسة والإعلام على السواء، وكاشف لسوءاتها معًا. فما تقدمه دراسات هذا الملف يسجل شهادات الرواية على الراهن العربي، وقدرتها الفائقة على التعبير عن القاع الاجتماعي الذي طمست خطابات السلطة حركيته الفعلية، أو بالتعبير المغربي الشهير عن «الزفت الاجتماعي» وعن المدن العشوائية أو مدن الصفيح التي انتشر طفحها فوق وجه المدن العربية الكبرى من بغداد ودمشق، إلى القاهرة والخرطوم وحتى الجزائر والدار البيضاء.

أما الرواية العراقية، فتكشف الدراسة التي يتضمنها الملف بشأنها أنها تعاملت مع أكثر التواريخ العربية درامية ومأساوية وتحولاً في تلك الفترة، وأشدّها عنفًا ولامعقولية. وقد تميزت بمجموعة من الخصوصيات الناجمة عن المزيج العراقي الفريد من القمع والعنف والحروب المستمرة لما يقرب من ربع قرن، منذ عام ١٩٨٠ وحتى الغزو الأميركي عام ٢٠٠٣، وما تبعها من نزيف المحاصصات الطائفية. واستطاعت أن تسجّل تجليات خراب الإنسان وخراب الجغرافيا بسبب تتابع الحروب وما أعقبها من غزو أميركي؛ فهي توزعت بين نوعين: روايات مكتوبة تحت وطأة القمع والعنف في زمن الديكتاتورية، وأخرى مكتوبة في فضاء المنفى وما يتيحه من حرية ممزوجة بالاغتراب. التجأ أولهما إلى كتابة «روايات الحرب»، أو الهرب إلى التاريخ والأسطورة والرمز، أو الغوص في سديم الإبهام الغموض، بينما عمد الثاني إلى الانشغال بعبء الذاكرة وما تركه وراءه من تناقضات القمع والاستبداد، أو بالنزح من مخزون التاريخ الحديث الثري، أو بالاجتراء على التابو السياسي والجنسي من ناحية، ونقد جميع المحرّمات الاجتماعية والتقاليد من ناحية أخرى، أو بالتوقف عند مآسي الجندي العراقي في الحروب الممتدة مع إيران، ثم في غزو الكويت، والحصار الأميركي الخانق بعدهما، وصولاً إلى الغزو الأميركي للعراق، وما ترتب على ذلك كله من تحوّل أكثر من خمسة ملايين عراقي إلى لاجئين وتشتّتهم في المنافي.

وقد كتب التياران محنة العراقي بامتياز، من القمع الاستبدادي وحتى الاحتلال الأميركي والمحاصصات الطائفية، وما ترتب عليهما من متغيّرات الواقع السياسي والاجتماعي على السواء. وتوشك الرواية العراقية في كتابتها للذاكرة ولما خلّفه العراقي وراءه، أن تكون رديف الرواية الفلسطينية في كتابتها للذاكرة وتوثيقها لرحلة النضال والنفي. لكن الرواية الفلسطينية التي تكتب كلًّا من الواقع الناجم عن الاحتلال من ناحية، والواقع الغائب نتيجة الاقتلاع والنفي من ناحية أخرى، تعمد إلى استراتيجيات نصية مغايرة تتوخى استنهاض الذاكرة، وطرح فلسطين في مواجهة المحو المنظَّم الذي يمارسه مشروع الاستيطان الصهيوني على أرضها.

ومن الجوانب الإيجابية في هذا الملف أيضًا أنه استطاع أن يلقي الضوء على الرواية السودانية، التي توشك أن تكون قارة مجهولة بالنسبة إلى المشهد الثقافي العربي الذي خلد إلى دعة الكسل بمعرفة الطيب صالح نيابة عنها، بصورة شكّل معها هذا الروائي نفسه، وهو روائي كبير بأي معيار من المعايير، عقبة في طريق معرفتنا لهذه الرواية، التي تعاني تجاهلاً مريرًا من النقد العربي واختزال بلد بأكمله في كاتب واحد، وكانت، كما أعتقد، أنتجت لنا واحدة من أعذب الروايات العربية التي قرأتها في السنوات الخمس الأخيرة، ألا وهي **سن الغزال** لصلاح حسن أحمد، الذي كلّما تحدثت عنه وعن روايته اكتشفت أن أحدًا لا يعرفه أو لا يعرف روايته بالرغم من أنها صدرت عن دار نشر شهيرة هي دار الآداب البيروتية. وقد كشفت الدراسة التي يتضمّنها الملف بشأنها

كم هي غنية بالتجارب، ومدى تأثير الأفق المأزوم الذي عاشه السودان في فترة الدراسة، والناجم عن انقلاب الجبهة الإسلامية، التي لا تزال تمسك بخناق السودان منذ عام ١٩٨٩ والتي أدت سياساتها الخرقاء إلى انفصال جنوبه عنه في العام الماضي، على بنى هذه الرواية ورؤاها ولغتها.

والواقع أن دراسات هذا الملف مجتمعة تكشف لنا أن النص الروائي العربي لم يكتف برصد ما دار في الواقع العربي، بل قام أيضًا بأحد أدوار المثقف المهمّة، وهو إبقاء جذوة العقل النقدي متقدة، وكشف التدليس الذي يموّه على الحقائق أو يطمسها، وتعرية الواقع الحقيقي، ومنع أنصاف الحقائق من أن تؤسس مصداقيتها، والحفاظ على حالة من اليقظة الدائمة إزاء ما يدور، والكشف عمّا ينطوي عليه من مضمرات دالة. وقد فعل ذلك من دون أن ينسى نفسه، أو يتجاهل نصّيته، أو يغفل عن أهمية الجدل بين استراتيجيات النص وتعزيز صيرورة الكتابة، وبين ما يدور من صيرورات أخرى متزامنة ومتفاعلة معها؛ حيث احتلت عملية الكتابة في كثير من الروايات موقعًا مركزيًا، واستأثرت بقدر كبير من الأهمية، واستفادت من تقنيات الفن المعماري والتقطيع السينمائي والمشهدية المسرحية وتعدد اللغات وتراكم الخطابات المتغايرة، كما استفادت من استخدام الكولاج الصحافي من أقوال وقصاصات واستعمال للصور والوثائق ... إلخ.

شيء عن الرواية المصرية الغائبة

لكني أود أن أضيف إلى هذا كله بعض نتائج قراءاتي الموسعة للرواية المصرية التي كتبت في ربع القرن الأخير، ومن مختلف الأجيال، وخاصة أدب الجيل الجديد الذي لم يعرف في حياته كلها غير زمن التردّي والانهيارات والهوان، لأن هذا الجيل كان قد نشأ في عالم القيم المقلوبة، وتنامي المدن العشوائية إلى الحد الذي أصبح يعيش فيها ٤٠ في المئة من سكان المدن، وتفاقم الأزمة الاقتصادية، وانتشار البطالة بين الشباب، وخاصة المتعلمين منهم، وتفاوت الدخول بشكل صارخ، وحياة ٤٠ في المئة من المصريين تحت خط الفقر، وتكوُّن الهرم الاجتماعي المنبعج، على شكل ديناصور ضئيل الرأس وكبير الجسد، بصورة لم يعد الرأس الصغير فيها قادرًا على التحكّم في هذا الجسد، ناهيك عن إدارته والسيطرة عليه. لذلك، حينما كتب هذا الجيل عن تجربته، جاءت كتابته مغايرة كليًا لما كُتب قبله، ومؤكدة استحالة استمرار الواقع الذي صدرت عنه. ولا أريد أن أقول إن هذا الأدب تنبّأ بما حدث بالضبط في ثورة ٢٥ يناير، وإن كان فيه الكثير من النبوءات التي يمكن تأويلها على أنها استشراف للثورة، ولكنه أكد استحالة استمرار الحال على ما هي عليه، لأن أي قراءة له، وقد كُتبت أكثر من قراءة له بالعربية والإنكليزية، كانت تفضي دائمًا إلى ما دعوته جماليات الأفق المسدود[1].

لكن قبل الحديث عن هذا الأدب الجديد .. نبوءاته وجمالياته، لنتعرّفْ أولًا على ما كتبته الأجيال السابقة عليه، وعلى إذا ما كانت تلك الكتابات قد استشرفت الثورة التي وقعت في مصر أو حتى أكدت استحالة استمرار ما يدور فيها من تناقضات. والواقع أن أي متابع لما كُتب في مصر يعرف أن الأدب المصري الذي سبق له أن استشرف الهزيمة قبل وقوعها المدوي عام ١٩٦٧ قد واصل استبصاراته الكاشفة لا عن حقيقة الواقع فحسب،

١ راجع في هذا المجال دراسة طويلة لي عن رواية التسعينيات في القاهرة وعلاقتها بتغيّر البنية المكانية للمدينة، نُشرت بالإنكليزية:
Sabry Hafez, “The New Egyptian Novel: Urban Transformation and Narrative Form”, *New Left Review,* no. 62 (July/August 2010), pp. 47 – 63.

وإنما عن اتجاهات مستقبله أيضًا. ففي السنوات الأخيرة من عقد السبعينيات، كتب عبد الحكيم قاسم روايته/ النبوءة **المهدي** التي سجّل فيها ببصيرة واقتدار موجِع زحف التأسلم السياسي على وجه الواقع، وآثاره المدمرة في جميع صنوف الحياة فيه. وكتب معها عجز السلطة ممثّلة في عمدة القرية، والمشغولة بمغامراتها الجنسية الفاشلة لاستعادة حيويتها، تعويضًا عن فقدانها لفاعليتها، أو التعامل بحزم مع جرائم التأسلم السياسي. كما كان جميل عطية إبراهيم أول من نبّه في **النزول إلى البحر** إلى الخطر الذي ينطوي عليه تنامي عالم الهامش بعد أن أهمل عصر السادات الفقراء إهمالًا كليًّا، وكتب تجربة الحياة في المقابر المحيطة بمدينة القاهرة، وكانت بداية النمو السرطاني للمدن العشوائية والأفق المسدود. وكان إبراهيم أصلان قد كتب في **مالك الحزين** ثم في **وردية ليل** و**عصافير النيل** عن انسحاق الإنسان الشعبي الفقير القادم من الريف بحثًا عن حياة أفضل في المدينة، فإذا بالمدينة تسحقه بقسوة وشراسة غير مسبوقين، وكأنه يستشرف هو الآخر، وخاصة في **عصافير النيل** كل ما يدور في المدن العشوائية من شظف العيش في أفق مسدود.

كان صنع الله إبراهيم قد كشف في **ذات** عن التناقضات الاجتماعية والسياسية المدمِّرة في تلك السنوات العصيبة، وكيف أنها دمّرت الطبقة الوسطى المصرية، باعتبار هذه الطبقة مستودع القيم الذي عُصف به وقُلب سلّمه؛ فقد كان أخطر ما فعلته حقبة السبعينيات الكئيبة وما جرى فيها من تظاهرات ١٨ و ١٩ كانون الثاني/ يناير ١٩٧٧ التي امتدت من شواطئ المتوسط شمالًا حتى ضفاف بحيرة ناصر جنوبًا، وجرّدت حكم السادات من أي شرعية، فلم يجد السادات بعدها مناصًا من الارتماء في أحضان العدو الصهيوني والمغامرة بعقد صلح معه، على النحو الذي تكرست به الهزيمة، أقول كان أخطر ما فعلته هذه الحقبة هو نجاحها في قلب سلّم القيم الاجتماعية والأخلاقية كلية في فترة وجيزة؛ تلك القيم التي أنفق المجتمع المصري قرونًا، بل ألفيات، على تعميدها بالجهد والعرق: قيم الصح والخطأ، الخير والشر، الجمال والقبح، الصدق والكذب، الجدية و«الفهلوة»، العلم والجهل، النبل والسفالة، الصراحة والمداهنة .. إلى آخر هذه الثنائيات المتعارضة. هذه القيم، التي كانت أول كل ثنائية فيها على قمة السلّم وثانيتها في أسفله، انقلبت كلها وأصبحت الثانية في قمة السلّم والأولى في الحضيض؛ فالتضخم الاقتصادي، الذي تواصل طوال فترة حكم السادات وبمعدل ناهز الـ ٤٠ في المئة سنويًا، قضى على الطبقة الوسطى، وأجهدها وعصف بكل قيمها أمام أعينها الحزينة العاجزة. وانتشر الجهل والشر والقبح والرياء و«الفهلوة» وجميع السفالات التي أصبحت بعد ذلك هي القانون، وكل ما عداها استثناءات تستقطب السخرية. وتكوّن مجتمع تسوده شريعة الغاب، بعدما تخلّت الدولة فيه عن جميع أدوارها تقريبًا، من التعليم وحتى الصحة، وسبق أن تخلّت عن دورها في الثقافة في مطالع السبعينيات وبداية حكم السادات، وذلك بتكليفها الكادر المتأسلم الشهير، محمد عثمان إسماعيل، مهمّة تطهير الثقافة، والقضاء على كل بقايا المشروع الناصري فيها وفي الإعلام معًا. وجُرد عشرات الكتّاب من أعمالهم، وتوقف النشر، وأُغلقت بجرة قلم عشر مجلات ثقافية محترمة دفعة واحدة، واستُبدلت بها مجلتان متخلفتان هما **الثقافة** و**الجديد**.

وسرعان ما تخلّقت في هذا المناخ الجديد آليات شائهة، جسّد صنع الله إبراهيم في رواية **شرف** كيفية تعهيرها لشباب عقد الثمانينيات، وبعد مقتل السادات واستمرار خَلَفه على النهج نفسه، عبر آليات قهرها الجهنمية التي تتضافر فيها العناصر الداخلية مع العناصر الخارجية، وكيف دمّرت فيهم أي إحساس بالمقاومة أو الكرامة الشخصية. وكان بهاء طاهر بدأ الكتابة عن قسوة المناخ الطارد الذي تخلّق في هذه المرحلة في **الحب في المنفى**، وكشف عن التحالف المشبوه بين بعض تيارات التزمّت الديني والصهيونية وأثره في تدمير أي تطلّع عربي وطني للتقدم في مصر خاصة، بعد أن كشف عن الانهيار الدامي والقاسي للأحلام المحبَطة التي تكوّنت في

المرحلة الناصرية في **شرق النخيل** و**قالت ضحى**. لكن ما إن عاد إلى تناول الواقع المصري في **نقطة النور** في عقد التسعينيات، حتى كشف عن مدى يُتْم الجيل الجديد وتشتُّت بوصلته وانسداد الأفق أمامه. وكان محمد البساطي قد واصل في سردياته الشعرية الشفيفة تقديم قسوة الحياة على من يعيشون في القاع الاجتماعي، وكيف يحافظون ببرعم الفقر الجارح على كرامتهم في عالم لا يأبه لأي كرامة في **بيوت وراء الأشجار** أو **أصوات الليل** أو **جوع** أو **غرف للإيجار**، وكيف أدّت تطورات الواقع العربي الجديد إلى تجذير نوع من آليات العبودية الطوعية أو المختارة في نفوسهم في **دق الطبول** أو **الخالدية**، وصولاً إلى تخليق آليات هذا السجن الكبير الذي تعيش فيه مصر كلها في **أسوار**، حيث لا سبيل أمامها إزاء آلياته الجهنمية والاحتفاظ بها فيه غير الجنون. وقد شاركته رضوى عاشور هذا التصوّر بشأن السجن المصري الكبير في روايتها الجميلة **فرج**، التي سجلت كيف شتّتت تجربة السجن والاعتقال السياسي بوصلة أجيال ثلاثة من المصريين، وتركت فيهم قروحها التي لا تندمل. وكانت رضوى عاشور قد كشفت قبل ذلك في **أطياف** عن الخراب الذي عشش في الجامعات التي تعلم فيها هذا الجيل، وعن تدهور مدينته وتحوّلها إلى مباءة للقبح والتناقض بعدما كانت «قطعة من أوروبا».

سأكتفي هنا بهذا القدر من التناول السريع لصورة العالم الذي جسّدته كتابات جيل الستينيات، وهي الصورة التي نجد تنويعات ثرية عليها في كتابات الجيل التالي له، كما هي الحال في أعمال محمود الورداني، أو يوسف أبو رية، أو محمد المنسي قنديل، أو إبراهيم عبدالمجيد، وذلك كي أتريث قليلاً عند الجيل الذي تكوّن في تلك الحقبة الكئيبة من تاريخ مصر، وولِد أغلب كتّابه قُبيل الهزيمة أو بُعيدها، ولم يعرفوا سوى نظامي السادات ومبارك الفاسدَين. وقد عاش هذا الجيل جميع تناقضات تلك المرحلة الصعبة من تاريخ مصر، وعانى الشعورَ المستمر بأن طاقاته معطَّلة وغير مستغَلة، كما عانى تفاقمَ الأزمات الاجتماعية، وشاهد فصول النهب المنظَّم أو «السرقتاريا» (cleptocracy) التي بدأت منذ عهد السادات، ولم تتوقف حتى اليوم. وتكوّن وعي هذا الجيل في عصر تكريس الهزيمة والاعتراف بالعدو الصهيوني، وتفشّي أشكال التطرّف الاقتصادي الحاد التي تجعل القلة تلعب بالملايين، بينما ملايين الشباب لا يجدون العمل ولا المأوى، ولا يستطيعون تدبير حياة كريمة أو زيجة موفَّقة. ولا يمكن إغفال الربط بين حالة القهر والإحباط المتفشية في نصوص هذا الجيل الجديد وبين المناخ الاجتماعي والاقتصادي الذي نشأ في ظل تناقضاته.

وكان جُل شبان هذا الجيل قد أكمل تعليمه في جامعة نخرها الفساد، وتخلّى فيها عدد كبير من الأساتذة عن دور المعلم ليمارس دور تاجر المذكرات الغثة، أو مسرّب الامتحانات المغشوشة، أو متملق سراة الطلبة، أو كاتب التقارير الأمنية التي أصبحت سبيل الترقي في الجامعة، أو مزور درجات أولاده ليرثوا وظيفته، أو مروّج الأفكار الضحلة. وبدأ شبانه وشاباته الدخول إلى معترك الحياة الاجتماعية في الثمانينيات والتسعينيات، فاصطدموا بشبح البطالة المروّع؛ إذ أكدت جميع إحصاءات تلك الفترة تغيّر تركيبة البطالة في مصر، وظهور ما يُنعت بـ «البطالة المستحدثة»، وهي بطالة الحاصلين على مؤهلات جامعية، وقد حلّت مكان «البطالة المقنّعة» التي كانت تسود الريف المصري في الخمسينيات والستينيات، أو حتى تلك البطالة التي كانت تسود صفوف غير المتعلمين، لأن تلك البطالة التي عاشها هذا الجيل هي بطالة شبابية ومتعلمة.

ولا يقتصر التغيير الذي عاشه هذا الجيل على الجوانب الاقتصادية والحضارية وحدها، ولكنه يمتد إلى ما هو أبعد من ذلك، إلى علاقة الإنسان بالمكان، فهي الأخرى تغيرت بتغير جغرافيته ذاتها، إذ إن تصوّر الإنسان لنفسه وللعالم المحيط به يرتبط بفهمه لكل من الزمان والمكان وللعلاقة المعقدة بينهما، وهو تصور مهم في فهمنا لما يكتبه هذا الإنسان عن نفسه وعن العالم الذي يعيش فيه، لأن تصوّر العلاقة بين الزمان والمكان محكوم بالممارسات

المادية لعملية إعادة إنتاج القيم الاجتماعية، وبمدى تنوّع هذه القيم وتغايرها تاريخيًا وجغرافيًا. والمكان والزمان من المحددات الأساسية للوجود الإنساني وللمتخيل القومي على السواء. وقد كان المكان في مدينة القاهرة مثلاً يتكوّن من نوعين: المدينة القديمة بطابعها الإسلامي، والمدينة الحديثة التي بدأها الخديوي إسماعيل، على غرار باريس هاوسمان(*)، واستمر نموها العمراني في توسعات المعادي ومصر الجديدة ومدينة نصر والمهندسين، مبنيًا على مبادئها منذ ذلك الوقت وحتى نهاية مرحلة عبد الناصر.

والواقع أن تكوّن وعي هذا الجيل يرافقه تكوّن مدينة ثالثة لا تنهض على أي تخطيط عمراني، أو ما يُعرف في مصر باسم المدينة العشوائية التي غيّرت جغرافيا المدينة، وخلقت في فضائها واقعًا جديدًا، انسد فيه الأفق فعليًا ومكانيًا؛ فبعدما كفّت الدولة يدها عن توفير إسكان اقتصادي للفقراء عقب نكسة ١٩٦٧، أقام هؤلاء الفقراء خارج النطاق الرسمي أحياء كاملة للإسكان العشوائي، كما استشرت في الفترة نفسها ظاهرة الإسكان الهامشي والسكن في المقابر. وانتشر الإسكان العشوائي انتشارًا سريعًا مع تفاقم أزمة الإسكان حتى باتت أحزمة الإسكان العشوائي تحيط الآن بالمدينتين السابقتين إحاطة السوار بالمعصم، وتحاصر القاهرة بحزاميها الشرقي (دار السلام واسطبل عنتر والدويقة ومنشأة ناصر)، والغربي (إمبابة والمنيرة وناهيا وبولاق الدكرور والوراق والهرم والقصبجي)، هذا فضلاً عن السكن في المقابر والإسكان الهامشي الذي يتركز في الداخل، وفي قلب أحيائها القديمة. كما أن العقدين الأخيرين، وبالتحديد منذ النصف الثاني من تسعينيات القرن الماضي وحتى اليوم، شهدا انبثاق مدينة رابعة أخرى خارج تلك المدن الثلاث هي مدينة منتجعات الأثرياء المسوّرة[٢]، وهي أقرب إلى المستوطنات الغريبة على المدينة، والتي ستدور فيها واحدة من روايات هذا الجيل المهمة، أعني رواية أحمد خالد توفيق **يوتوبيا**[٣]، التي تعمد، لمرارة المفارقة، إلى تقديم يوتوبياها المقلوبة (Dystopia)، أو بالأحرى الكشف عن انقلاب هذه المجتمعات التي تتغيا بناء عالم مثالي، ولكنه يظل محتويًا في داخله على كوابيسه الدالة والمستشرفة لكثير ممّا جرى.

هذا المناخ الحضاري والمكاني المتفاقم، الذي ولّد حالة ما قبل الثورة، حالة استحالة استمرار الأمور، وضرورة الانفجار، والثورة، طبع الرواية الجديدة التي كتبها هذا الجيل برؤيته وبنيته معًا، لأننا إذا تأملنا رواية التسعينيات المصرية، سنجد أن ثمة نوعًا من التناظر بين التغير العمراني وما نتج منه من جغرافيا حضرية جديدة وغريبة معًا، يعاني إنسانها ضيق التنفس الاجتماعي، وبين الفضاء النصّي وما انتاب طوبوغرافيته من تحوّلات. فإذا كانت المدينة الثانية - التي تمتد من العتبة حتى وسط البلد وغاردن سيتي والزمالك، تمييزًا لها من المدينة الأولى، وهي القاهرة المعزية التي تمتد من الجمالية حتى السيدة زينب وابن طولون والقلعة - قد نشأت بدافع التقدم والتحديث اللذين راودا حلم الخديوي إسماعيل من ناحية، ليجعل القاهرة مدينة تضاهي أجمل الحواضر الأوروبية، وراود العقل وصحوة الاستنارة العقلية التي بدأت مع الطهطاوي وعلي مبارك ومحمد عبده من ناحية أخرى، فإن المدينة الثالثة نشأت عشوائيًا، وبدافع اليأس من أي أمل بمستقبل

---

* البارون جورج أوجين هاوسمان هو المخطط الفرنسي الذي قام بتخطيط باريس وطلب منه الخديوي إسماعيل أن يقوم بتخطيط القاهرة.

٢ لمزيد من التفاصيل عن هذه الظاهرة، راجع: Diane Singerman and Paul Amar (eds), *Cairo Cosmopolitan: Politics, Culture and Urban Space in the New Globalised Middle East* (Cairo: American University in Cairo Press, 2006) and Mona Abaza, *The Changing Consumer Cultures of Modern Egypt: Cairo's Urban Reshaping* (Cairo: American University in Cairo Press,2007).

٣ أحمد خالد توفيق، **يوتوبيا** (القاهرة: دار ميريت، ٢٠٠٤).

مناسب، بمعنى أنها تنطوي على رد فعل قصير النظر على أزمة خانقة، وهو أمر يتم فيه تغليب الآني على العقلاني، والمؤقت على المستمر، كما ينطلق من يأس من أن تقوم الدولة، وقد نخرها الفساد واستمرأت التبعية، بدورها في رعاية مواطنيها؛ فالعشوائية التي نشأت بها هذه المدينة بعيدًا عن كل تخطيط عقلي وعلمي، ليست مجرد منطق ظهورها، ولكنها جوهر وجودها ذاته، إذ إن كل شيء في هذه المدينة تتغلغل فيه العشوائية حتى النخاع. ولذلك تبدو هذه المدينة العشوائية بحزاميها الشرقي والغربي وكأنها تجسد على صعيد البنية المكانية عملية حصار المشروع العقلي التنويري المنظم، الذي لا تزال ثماره مرقوشة عمرانيًا وجماليًا في وسط البلد، بحزام من الارتداد العمراني إلى الريف، في ما يدعوه بعضهم عملية ترييف المدينة، والعودة بمسكنها ومناخها كله إلى ما ينطوي عليه المسكن الريفي من بدائية وتخلّف، أو بالأحرى إلى مرحلة ما قبل عملية التمدين نفسها. وهذا نفسه لا ينفصل بأي حال من الأحوال عن الارتداد الفكري إلى مشروع ما قبل الاستنارة العقلية والعمرانية، والدعوة إلى تقليد السلف والتخلّي عن «تقليد الغرب».

لذلك نجد أن الرواية التسعينية تتسم هي الأخرى، شأنها شأن المكان الذي صدرت عنه، بضيق الرقعة من حيث طول النص، وضيق العالم الروائي معًا. والواقع أن من يقرأ هذه الروايات يلاحظ وعيها المستمر بعملية التقويض التي تنتاب بنية المدينة وبنية الواقع كله؛ ففي رواية مي التلمساني **دنيازاد**[٤]، تحتل عملية تقويض البيت القديم الجميل وبناء عمارة قبيحة محله مكانًا محوريًا. وهذا الوعي بالتقويض المكاني نجده كذلك في رواية منى برنس **ثلاث حقائب للسفر**[٥]، ورواية مصطفى الناغي **دم فاسد**[٦]، ورواية عادل عصمت **هاجس موت**[٧]، ورواية حسني حسن **اسم آخر للظل**[٨]، وروايات أخرى. بالإضافة إلى الوعي بالتقوّض، هناك - وبما يشكل مفارقة- هذه الرغبة الملحّة في التناول التفصيلي للمكان، أو بالأحرى التشبث به. وهي رغبة تنطوي على تجسيد مدى صلابة المكان والأشياء وتماسكها، مقارنةً بمدى هشاشة الفرد عامة، والذات الراوية خاصة من ناحية، وتمكنّنا من ناحية أخرى من استنتاج بعض أبعاد شخصية الراوي النفسية، الذي يقدم هذا الوصف المكاني عبرها، لكنه رصد تفصيلي لا يستهدف تمكين القارئ من استعادة المكان، أو إعادة تشييده في ذهنه، أو حتى مضاهاته بما يعرف من أمكنة، بل العكس من ذلك تمامًا، لأن تقديم المكان في عدد من هذه الروايات، مثل رواية وائل رجب **داخل نقطة هوائية**[٩] أو روايتي منتصر القفاش **تصريح بالغياب** و**أن ترى الآن**[١٠] أو رواية إبراهيم فرغلي **كهف الفراشات**[١١]، يتعمد تغريبه عن القارئ بصورة يستحيل معها إعادة تشييده في ذهنه لكثرة ما فيه من تناقضات، فلا نستطيع التمييز في لحظات سردية كثيرة بين المكان الخارجي وفضاء الشخصية الداخلي، أكان النفسي أم الروحي. وما كتابة الجسد إلا نوع من التجلّي النصي لهذه النزعة المتناقضة في التعامل مع المكان، والنابعة بطبيعة الحال من تناقضية المكان ذاته؛ فبينما يؤكد النص انغماسه في تفاصيل حقيقية ملموسة، وكتابته عن جسد ما يعرفه جيدًا، وهو (أي الجسد) في كثير من الأحيان جسد الذات الكاتبة نفسها، فإنه، ولحدّة المفارقة،

٤ مي التلمساني، **دنيازاد** (القاهرة: دار شرقيات، ١٩٩٧).
٥ منى برنس، **ثلاث حقائب للسفر** (القاهرة: مركز الحضارة العربية، ١٩٩٨).
٦ مصطفى الناغي، **دم فاسد** (القاهرة: مطبوعات الجراد، ١٩٩٨).
٧ عادل عصمت، **هاجس موت** (القاهرة: دار شرقيات، ١٩٩٥).
٨ حسني حسن، **اسم آخر للظل** (القاهرة: دار شرقيات، ١٩٩٥).
٩ وائل رجب، **داخل نقطة هوائية** (القاهرة: دار شرقيات، ١٩٩٦).
١٠ منتصر القفاش، **تصريح بالغياب** (القاهرة: دار شرقيات، ١٩٩٧)، وأن ترى الآن، (القاهرة: دار شرقيات، ٢٠٠٢).
١١ إبراهيم فرغلي، **كهف الفراشات**، طبعة خاصة (القاهرة: [د. ن.]، ١٩٩٨)، وطبعة ثانية (القاهرة: دار ميريت، ٢٠٠٣).

يبرهن في الوقت نفسه عن القطيعة الجوهرية والكيانية بين السردي والواقعي، ويفعل ذلك بطريقة تؤطّر هذه القطيعة وتنمذج عدم الاستمرارية والانقطاع بين صيغة وجودنا كبشر، وصيغ الوجود النصي المختلفة، التي تتسم بقدر أكبر من الصلابة والديمومة.

وينقلنا هذا إلى سمة أخرى من سمات النص الجديد، لها علاقة بعشوائية المدينة الثالثة وبمنطق التجاور فيها. فإذا كانت هذه المدينة قد بُنيت بطريقة لها منطقها من دون شك، ولا تعتمد على التخطيط التقليدي للشوارع والميادين والحدائق المفتوحة، وإنما تنطوي على منطق براغماتي قميء تتجاور فيه البيوت بشكل عشوائي وبلا تخطيط عمراني مسبق يعتمد على المنطق وبُعد النظر، فإن الرواية الجديدة تبدو وكأنها لا تعتمد على تخطيط منطقي مسبق، له تقاليده ومواضعاته السردية المعروفة، كما كانت الحال من قبل؛ إذ تتحرر من تقاليد الرواية التقليدية والحديثة معًا، وتضرب عُرض الحائط بقوانين السرد والتطور المنطقي للحوادث. وإذا كانت المدينة الثالثة، وقد ألقت عُرض الحائط بقوانين العمران الحضري القديمة، قد تكاثرت فيها القاذورات والحُفر، وزكمت شوارعها روائح المجاري والتكدس والعفن، فإن هذا هو ما يبرر ولع الرواية الجديدة بما يُعرف بالمقبرية (Macabre). ألم تبدأ المدينة الثالثة تلك بسكنى المقابر، وما تحويه هذه المقبرية من فئران وغربان وجثث وهياكل عظمية، وما يشيع فيها من انتهاك – فظ أحيانًا – للمواضعات والتقاليد وولع بالشذوذ والعفن كما في رواية **دم فاسد** أو في رواية محمد حسان **عبّاد القمر**[١٢]؟

لكن هذا الغياب الظاهري للتخطيط لا ينفي وجود بنية ما للنص الروائي الجديد، ومنطق ما لعلاقات أجزائه بعضها ببعض، كما هي الحال في المدينة الثالثة؛ فالرواية الجديدة أقرب إلى المتاهة النصّية التي لا دليل تخطيطيًا أو عمرانيًا لها، كالمدينة التي صدرت عنها. ولعل عنوان رواية مصطفى ذكري الأولى **هراء متاهة قوطية**[١٣] يكون التجسيد الطبيعي لهذه المتاهة عنوانًا وبنية، وهي ليست متاهة معرفية وفلسفية كالمتاهة البورخيسية في **مكتبة بابل** أو المتاهة الكافكاوية في **المحاكمة**، وإنما متاهة من نوع آخر أقرب ما تكون إلى الضياع أو المتاهة الوجودية أو الكيانية؛ إنها نوع من الضياع الذي لا يمكن تجاهل أنه مبني على محدودية المعرفة وفقر التعليم لا على موسوعيتها كما هي الحال بالنسبة إلى المتاهة البورخيسية. وهذه البنية القريبة من بنية المتاهة نجدها هي الأخرى في رواية منتصر القفاش **تصريح بالغياب**، ورواية عادل عصمت **هاجس موت**، ورواية أحمد غريب **صدمة الضوء عند الخروج من النفق**[١٤].

والمتاهة، وهي بنية فقدان السيطرة، أنسب الصيغ للتملص من سطوة السلطة، فإذا كانت المدينة الثالثة تستبعد منها السلطة وقد بُنيت في غيابها النسبي، واتسمت شوارعها بالضيق والحواري المسدودة، بصورة لا تتيح لسيارات السلطة (من شرطة أو إطفائيين) اجتيازها، فإن الرواية التسعينية هي الأخرى تستبعد من ساحة السرد فيها كل سلطة، بما في ذلك سلطة المؤلف على النص، بل توشك أن تكون معادية لمفهوم السلطة وما يتبعه من تراتب في علاقات القوة. ففي رواية أحمد غريب مثلاً نجد أن سلطة المؤلف المركزية على النص قد انفرطت تمامًا، وحلت محلها عملية أقرب ما تكون إلى التأليف الجمعي، لأن النص يسمح لأصدقاء المؤلف – وهم جميعًا من

---

١٢ محمد حسان، **عباد القمر** (القاهرة: دار حور، ١٩٩٩).

١٣ مصطفى ذكري، **هراء متاهة قوطية** (القاهرة: دار شرقيات، ١٩٩٧).

١٤ أحمد غريب، **صدمة الضوء عند الخروج من النفق** (القاهرة: نوارة للترجمة والنشر، ١٩٩٦).

كتّاب جيله- بكتابة «الفقرات الخاصة بهم في القصة»، كما يثبت النص في بدايته، بصورة لم يعُد معها لأي منهم سلطة مطلقة على النص، كما كانت الحال في روايات الكاتب العليم بكل شيء.

ومن المفارقات المؤسية حقًّا أن الواقع المكاني الضاغط في هذه المدينة الثالثة، وفي الحقبة التسعينية التي اكتملت فيها سماتها، يرافقه إحساس مفارق بالزمن، يجعل الشباب يشعر بأنه -حسب تعبير عزيز على إدوارد سعيد- «خارج المكان» باستمرار، رغم ضغط المكان الخانق عليه؛ فقد تقلّص الزمان، أو بالأحرى انكمش الإحساس البديهي أو الفطري به، فلم يعُد للماضي ثقله ولا استمراريته، بل تبددت تقاليده، وعصفت التغيّرات السريعة بقيمه ورواسيه، وفقد إرثه العتيد ثقله ومكانته، ولم يعد للمستقبل أهميته، ففقد الإنسان إحساسه بأنه جزء من صيرورة تاريخية أعرض، لها ماض ومستقبل، الأمر الذي أدى إلى شعور الإنسان بأنه محاصَر في الحاضر أو واقع في أحبولته؛ فقد تحول الحاضر المُبهظ الثقيل إلى سجن لا انفلات منه، لأن أهم ما يتسم به الزمان في روايات التسعينيات الجديدة هو أنه زمان قصير الأمد، لا يُعرف له ماضٍ عريق يمتد في الزمان إلى أجيال وعهود، كما كان التصور التقليدي الثابت للزمان، ولا يملك ترف التفكيرٍ في مستقبل ممتد. لقد تقلص الزمن تصوريًا، وتعرضت امتداداته الراسخة في الماضي والمستقبل معًا للانهيار، فلم يعد في استطاعة الماضي وما ترسخت فيه من رؤى وتقاليد أن يمنحا الحاضر أي إحساس بالأمن والاستقرار. ولم يعد في استطاعة الحاضر المزعزع أن يصوغ توقّعات محتملة في المستقبل، أو أن يجسر الحلم بأي شيء خارج لحظته الراهنة، وهذا ما رسّخ لدى إنسان التسعينيات الشعور بأنه محاصَر في الحاضر (trapped in the present)، كما تقول نورا أمين. ذلك لأن السمة الأساسية التي يُجمع عليها هذا الأدب هي انسداد الأفق كلية، وخاصة أمام الجيل الجديد من شباب مصر، الذي يجد نفسه مهمَّشا وليس مركزيًا، وتعصف كل الظروف المحيطة بإرادته، بل تُزري بها جميع تناقضات الحياة اليومية في مصر، حيث يتعرض الشباب خاصة لشتى صنوف الهوان والعنف الرمزي والفعلي على السواء.
وكلّما ازداد وعي هذا الشباب بما يدور حوله في الواقع المحلي، وفي العالم من ورائه، ازداد إحساسه باستحكام الأزمة القومية والشخصية على السواء، وتعمّق وعيه بتناقضات الواقع الاجتماعي والاقتصادي من حوله، وتفاقم شعوره بالإحباط والعجز واليأس والمهانة. في هذا المناخ يشعر الشباب -وعن حق- بانسداد الأفق أمامه كلية؛ فكل شيء حوله يهمّشه ولا يعبأ به، ويجعله يحس بانعدام إمكانات تحقيق إرادته إلى أقصى حد، إلا في حدود تدمير الذات، أي في حدود السيطرة على جسده فحسب، وهذا هو سر تنامي كتابة الجسد بين الشباب لأنها المنطقة الوحيدة التي يستطيع هذا الجيل تحقيق إرادته فيها. ومع انسداد الأفق، بدأت القطيعة مع جميع مصادرات النزعة الإنسانية التي يعي هذا الجيل، أكثر من غيره من أجيال الرواية العربية منذ محمد حسين هيكل وحتى جيل الستينيات، عيوبها وجنوحها إلى إضفاء طابع مثالي وكلّي على التجربة، وتغليب الأمل على اليأس فيها، وعلى أي نزعة إنسانية يمكن تبنّيها في عالم تسوده قوانين الغابة وحدها، ويتفشى فيه مختلف صنوف «البلطجة» والبذاءات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية على السواء؛ فثمة – لدى هذا الجيل – إحساس طاغ بأن التجربة الموحدة التي كانت الجموع تؤمن بها نأت إلى منطقة بعيدة عن إدراك الذات الحديثة، وأن ثمة نوعًا من المرض، أو قُل نوعًا من الفساد، قد تسرب إلى بنية الثقافة ذاتها، وأدى إلى تفشي نوع من إحساس مؤلم بذنب هو ذنب عبثي إلى حد ما، لأن لا جريرة للذات فيه ولا مسؤولية لها عنه. ويتخلل هذا الإحساس المُر جميع كتابات هذا الجيل، الشعرية منها والنثرية، ولكنه أوضح ما يكون في الرواية المصرية الجديدة، حيث الإنسان فيها مجرد «الصفر الحادي والعشرين»[١٥]، يأكل الخوف روحه، وتدفعه مواضعات الواقع إلى خارج الزمن، ولا يكاد

١٥ هذا هو عنوان رواية محمود حامد الأولى، صدرت عن الهيئة العامة لقصور الثقافة، في القاهرة، ١٩٩٧.

يعثر لنفسه، إذا ما حالفه الحظ، على «دكة خشبية تسع اثنين بالكاد»[١٦]، أو يتخبط في «هراء متاهة قوطية» أملًا بالارتفاع «فوق الحياة قليلًا»[١٧]، ويتحرك «داخل نقطة هوائية» في «مدينة اللذة»[١٨] الكابوسية الخاوية. والمرأة في هذا العالم الغريب ليست إلا «قميصًا ورديًا فارغًا»[١٩] في عالم لا يعِد بأي امتلاء، يريد أن يدفعها من جديد إلى «الخباء»[٢٠] الذي توهمت المرأة قبلها أنها تحررت منه. في هذا العالم الجديد، لم يعُد ممكنًا اللجوء إلى بنية نسقية ذات تطور منطقي، ولم يعد الخاص انعكاسًا للعام، بل أصبح نوعًا من التصادم أحدهما بالآخر بعدما استحال التوفيق بينهما. وبات هناك حاجة إلى نزعة جديدة هي نزعة الرفض المتمردة التي يؤكد عبرها الخاص رفضه للعام، أو يعلن عبرها على الأقل عدم إذعانه له، ورفضه للوقوع تحت سلطانه.

فبدلًا من البنية القديمة «بداية – وسط – نهاية»، تستبعد البنية الجديدة الوسط من حسابها، وهو ما يؤدي إلى الإخلال بتوازن العالم المقدَّم وطرح إشكالياته الكيانية في المقدّمة. لكن الانشغال بالهاجس الكياني في هذه الأعمال ليس توجهًا محسوبًا، بل هو أقرب إلى الارتجال العفوي، أو الهم الحدسي، منه إلى الشاغل العقلي المبرمج. فمع فقدان الهاجس المعرفي مركزيته، والمتون الفكرية الكبرى (grand narratives) مصداقيتها ومشروعيتها، لم يعُد بمقدور الذات الكاتبة اللجوء إلى منطق التراتب القيمي والمعنوي الذي تعتمد عليه بنية التسلسل المنطقي السببية، لأن الأساس المعرفي الذي تركن إليه هذ البنية ذاتها فقد هو الآخر مصداقيته، وما عاد باستطاعة الذات الكاتبة الاستكانة إلى صلابته. ومن هنا أصبح على الكاتب التعامل مع سرود عدة متصارعة تستهدف تقديم الواقع أو احتيازه أو تمثيله، في ما يُعرف في السرد الحديث بمصطلح Competing Representations of Reality (تمثيلات الواقع المتنازعة) الذي لا يمكن الاعتماد فيه على علاقات التراتب القديمة، وإنما على علاقات التجاور الذي لا يعرف الكاتب قبل راويه منطق وجودها ولا سلطان له عليها، أو لا قدرة له على التحكّم فيها. الذات الكاتبة لم تعد صاحبة الوعي المركزي المضمر المسيطر على النص، كما كانت الحال مع المنطلق المعرفي للرواية، لأن فقدان الثقة في النزعة الإنسانية عبّر عن نفسه فكريًا في جُل هذه النصوص من خلال الانتقال، على الصعيد الفلسفي أو على صعيد المصادرات المنطلقية، من الانشغال بالهاجس المعرفي (Epistemological) إلى التعامل مع الهاجس الكياني (Ontological)، أو الوجودي بالمعنى الفلسفي المطلق الذي يتعلق بوجود الشيء وكينونته. وأصبح النص الجديد مشغولًا بنوع آخر من الأسئلة الأنطولوجية أو الكيانية المتعلقة بكينونة العالم والإنسان معًا: ما هو العالم؟ أي عالم هذا؟ وكيف يتكوّن هذا العالم؟ ولماذا يتكوّن بهذا الشكل؟ وهي الأسئلة المزلزِلة التي فتحت الباب أمام الثورة، ومهّدت لمنطقها المغاير والرافض لكل ما في الواقع الذي أكدت بمنطق النص وبنيته استحالة استمراره.

إضاءات على الرواية اللبنانية

لّما كان من العسير أن أسدّ في هذه المقدمة جميع الفجوات التي تركها تقاعس بعض من طلبت منهم الكتابة في الملف عن الوفاء بها وعدوا القيام به، فإنني لا أود أن أختم هذه المقدمة من دون تسليط بعض الإضاءات السريعة

١٦ هذا هو عنوان رواية شحاته العريان الأولى، صدرت عن الهيئة العامة لقصور الثقافة، في القاهرة، ١٩٩٨.

١٧ هذا هو عنوان رواية سيد الوكيل الأولى، صدرت عن الهيئة العامة لقصور الثقافة، في القاهرة، ١٩٩٦.

١٨ هذا هو عنوان رواية عزت القمحاوي الأولى، صدرت عن الهيئة العامة لقصور الثقافة، في القاهرة، ١٩٩٧.

١٩ هذا هو عنوان الرواية الأولى لنورا أمين، صدرت عن دار شرقيات، في القاهرة، ١٩٩٧.

٢٠ هذا هو عنوان الرواية الأولى لميرال الطحاوي، صدرت عن دار شرقيات، في القاهرة، ١٩٩٧.

على الرواية اللبنانية في الفترة التي يشملها الملف، حيث إن المكانة الأدبية التي يتمتع بها لبنان في الثقافة العربية، والحيوية التي يتسم بها في الساحة الإبداعية لا تعادلها إلّا المكانة والحيوية اللتان تتمتع بهما إيرلندا-الجزيرة الصغيرة التي يسكنها ثلاثة ملايين نسمة - في الثقافة المكتوبة باللغة الإنكليزية؛ فمساهمة لبنان الأدبية في الثقافة العربية تفوق مساهمة بلدان عربية كثيرة أخرى أوسع منه أرضًا، وأكثر تعدادًا، وأغنى اقتصادًا، ولكنها في الثقافة أقل منه حجمًا، وأضعف تأثيرًا، كما هي حال مساهمة إيرلندا الكبيرة في الثقافة الإنكليزية، إذ إنها تزيد على مساهمة قارة بأكملها مثل أستراليا. وهذه هي حال لبنان بالنسبة إلى جميع بلدان الجزيرة العربية مثلًا، أو بلدان المغرب العربي. وترجع أهمية لبنان النسبية في الثقافة العربية ومكانته المتميزة فيها والمتجاوزة مكانة بلدان عربية أوسع منه أرضًا أو أكثر سكانًا، إلى أنه استطاع - كما هي حال إيرلندا التي رادت الحداثة في الأدب الإنكليزي بعملاقها جيمس جويس - أن يقوم بدور رائد في تحديث الثقافة العربية منذ القرن التاسع عشر مع العملاق أحمد فارس الشدياق، وحتى اليوم مع الإنتاج الروائي الغزير الذي يتناول أحداث الحرب الأهلية اللبنانية الأخيرة. أقول الأخيرة، لأننا نعرف أنها لم تكن الأولى بأي حال من الأحوال في تاريخ لبنان، ولأن من العسير حقًا أن نفصل الإنتاج الروائي اللبناني الغزير، وهو دليل حيوية ثقافية فريدة تميّز المشهد اللبناني عامة من تاريخ لبنان الدامي الذي يسري فيه العنف مسرى الدم في العروق، منذ رواية **الرغيف** لتوفيق يوسف عواد (١٩٣٩) حتى رواية **ملكوت هذه الأرض** لهدى بركات (٢٠١٢). ذلك لأن جُل الروايات اللبنانية المنشورة على امتداد الأعوام السبعين الفاصلة بينهما، تنطوي في بُعد من أبعادها -حتى ولو بدا لنا أنها لا تتصل بالحرب من قريب أو بعيد- على شيء من هذا التاريخ الدامي العنيف الذي عاشه لبنان. بل إن واحدة من أبرز الدراسات التاريخية الاجتماعية التي صدرت مؤخرًا عن لبنان، وهي كتاب سمير خلَف *Civil and Uncivil Violence in Lebanon* (العنف المدني والهمجي في لبنان) عام ٢٠٠٢ [٢١]، تكشف لنا مدى تغلغل هذا العنف في بنية النسيج الاجتماعي والتاريخي لهذا البلد العربي الجميل طوال قرنين من الزمان، وتؤكد قيمة أن من المستحيل أن نفصل خيوط العنف الرمزي والعنف الفعلي على السواء عن نسيج الواقع الاجتماعي اللبناني وتاريخه الحديث، لأن صورة لبنان الراسخة طوال تاريخه السياسي الذي يتسم بالقلق والتذبذب، تتخلق عبر خيوط ثلاثة لا يمكن الفصل بينها وهي "العداء الطويل والاستبدالي بين طوائفه المختلفة، واستعادة التضامن بين هذه الطوائف في نوع من اليقظة أو إعادة الصحوة الاجتماعية المتجددة، والاعتماد على تدخّل الرعاة الخارجيين، الذي يستحوذ على طوائفه المختلفة" كما يقول في مطلع كتابه[٢٢]. وهذا ما أتاح للبنان أن يكون ساحة يمارس فيها الآخرون حروبهم بالنيابة، أو يوجّه فيها الغاضبون سخطهم بعد طول الإحباط إلى أهداف بديلة، بصورة يتحول معها اللبنانيون إلى ضحايا بالنيابة، لأن ممارسات الاحتجاج الاقتصادي أو الاجتماعي التي يشهدها أي مجتمع عادة من دون أن تنفجر إلى عنف همجي سرعان ما تنزلق إلى عنف مسلح تتكشف فيه الكثير من آليات صيغ «العداوة المزاحة» كما يدعوها رينيه جيرار في كتابه الشهير **العنف والمقدس**[٢٣]، وهو الوضع الذي يجد فيه من وقع عليه الظلم أنه يوجّه غضبه عادة لا إلى السبب الحقيقي لما يعانيه، وإنما إلى «كبش فداء» بديل ما. ويربط سمير خلف تجليات هذه «العداوة المزاحة» في لبنان بتاريخ طويل من تعبئة الوعي الحاد بالهوية الطائفية، والولاءات القبلية التي تقوم بدور بارز في توفير الدعم الاجتماعي والحماية النفسية، وخلق مجالات التحقّق والازدهار عبر شبكة

21 Samir Khalaf, *Civil and Uncivil Violence in Lebanon* (New York: Columbia University Press, 2002).

22 Khalaf, *Civil,* p. 9.

٢٣ راجع: المصدر نفسه، الفصل الأول، ص ١-٢٢، الذي يستخدم فيه سمير خلَف تنظيرات رينيه جيرار في كتابه الشهير *La violence et le sacre* في تطويره لفكرة العداوة المزاحة والعنف البديل.

العلاقات التي سرعان ما تتحول في ظروف العداوات المزاحة إلى أداة لتنمية الصراع وإدارته والزج بـه في مبـاءة العنف الهمجي. ويبلور لنا في هذا الكتاب الظروف التي يتحول فيها الصراع المدني الجمعي إلى عنف همجي أهوج يشد المجتمع كله إلى مباءة القتل المجاني والحرب الأهلية، بما تحمله من همجية وقدرة على تكريس دورتها الجهنمية.

إن لبنان، كما يصفه عنوان كتاب قيّم آخر عن تاريخه هو **بيت بمنازل كثيرة**[٢٤]، أو بالأحرى متصارعة ومتناحرة على مدى تاريخه الطويل، كما يبرهن كمال صليبي في كتابه. فلئن كان من اليسير خلق بلد بحدوده الجغرافية المعروفة، فإن من العسير تحويل هذا البلد إلى وطن، له متخيله الجمعي الذي يحوّل فسيفساؤه الاجتماعيـة والطائفية الثرية إلى وحدة وطنية واحدة قادرة على المواءمة بين نوازع لبنان العربية – فقد كان لبنان مهد فكرة العروبة ذاتها- ودوافع اللبننة المحلية المشدودة إلى الغرب، التي رادت عملية التحديث في المنطقة[٢٥]. وليست قوى الشد والتنافر في المجتمع اللبناني بنت هذه النزعات الفكرية وحدها، وإنما هي بنت تاريخ طويل من فرض الحدود بين الطوائف والجماعات الوطنية والعرقية المختلفة، والرغبة في تخطّي هذه الحدود أو تجاوزها أو صهرها في نسيج وطني واحد. وهو التاريخ الذي أفرز لبنان بجغرافيته الراهنة، وبنيته الاجتماعية والسياسية المتميزة. والواقع أن التاريخ الحديث لهذا المجتمع المتشظي يكشف لنا أن للصراع بين هاتين النزعتين دورًا أساسيًا في تشكيل المشهد اللبناني، والمتخيل القومي الذي بقي فترة طويلة معلقًا على الوتر المشدود بين النزعتين؛ فتأسيس الحزب السوري القومي الاجتماعي عام ١٩٣٢، بنزعته نحو خلق متخيّل قومي سوري وتصوّره لسورية الكبرى التي تضم لبنان وسورية وفلسطين، استلزم رد فعل مارونيًا عليه بتأسيس حزب الكتائب اللبنانية عام ١٩٣٦، ليعبّر عن الذين يريدون النأي بلبنان عن أي رباط عربي أو سوري أوسع، وتعزيز أواصر صلته بفرنسا. وقد أدى هذا بدوره إلى تكوين حزب النجادة عام ١٩٣٧ ليعبّر عن صبوات مسلمي لبنان في نوع مغاير من القومية، غير تلك التي نادى بها أنطون سعادة وحزبه القومي السوري. ولذلك تبدو عملية تأسيس الأحزاب السياسية في الحالة اللبنانية، وهي نتيجة عملية التحديث العصرية في بلد مثل مصر في العقد الأول من القرن العشرين، نوعًا من تنكّر للبنية القبلية أو الطائفية في ثياب أحزاب سياسية أو مؤسسات علمانية. صحيح أن ثمة استثناء هو الحزب الشيوعي اللبناني، إلّا أن هذا الاستثناء يثبت القاعدة لا يلغيها. وهكذا، ظلت آليـات ردود فعل الجماعات الطائفية المختلفة تسيطر على حركية الواقع اللبناني عقودًا طويلة، وظل «لبنان أمة متشظيـة»، كما يقول ديفيد غوردن في كتاب يحمل العنوان نفسه[٢٦]، من دون أن يتمكن من خلق متخيّـل قـومي جمـعي يحظى بإجماع وطني بالمعنى الذي يبلوره بينديكت أندرسن في كتابه الشهير عن «المتخيل الوطني» ونشأة الفكرة القومية[٢٧].

• صحيح أن لبنان عاش فترة طويلة على المتخيّل الفينيقي وعلى الفكرة اللبنانية التي تعتبره بلد الإشعاع الحضاري في المنطقة، كما طرحها ميشال شيحا وشارل قرم وكما طرحها سعيد عقل في **قدموس (١٩٤٧)**. لكن هذه الفكرة سرعان ما تعرضت لضربات في الخمسينيات والستينيات مع بزوغ فكرة العروبة، ثم تسعّرت حدة

24 Kamal Salibi, *A House of Many Mansions: The History of Lebanon Reconsidered* (London: I.B. Tauris, 1988).

25 Salibi, pp. 73 and 91.

٢٦ لمزيد من التفاصيل، راجع الفصل الرابع من: David Gordon, *Lebanon: The Fragmented Nation* (London: Croom Helm, 1980), pp. 134-171.

٢٧ راجع: Benedict Anderson, *Imagined Community: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (London: Verso, 1983).

الاستقطاب الاجتماعي في الستينيات والسبعينيات وبروز أفكار أكثر راديكالية في المنطقة، وهو ما جعل أساس التجانس القومي فيه الحفاظ على «الجغرافيا والخوف»(٢٨) من فقدان الحدود، كما يقول سمير خلَف؛ فالجغرافيا، بحدودها وجمالها الطبيعي وعمقها الحضاري الذي يعود إلى زمن الفينيقيين، هي ما يجعل اللبناني معتزًا بلبنان، والخوف من فقدان هذه الجغرافيا، في صورتها الحميمية الضيقة، بل الطائفية والقبلية في كثير من الأحيان، هو ما يذكي نيران المخاوف الداخلية لديه. ولذلك، تتم باستمرار عملية إعادة إنتاج الحدود في تضافرها مع عملية إعادة إنتاج صيغ الوجود القبَلي أو الطائفي القديم، وتشكيلها من جديد بإضفاء مسحة تحديثية عليها. وعلى هذا الخوف يتغذى العنف باستمرار، أكان عنفًا فعليًا أم عنفًا رمزيًا. ويقول لنا سمير خلَف «إن تاريخ لبنان اتسم بانفجارات العنف الدورية أو المتقطعة، ومن الأحداث البارزة أو الدرامية في هذا المجال انتفاضات الفلاحين في أعوام ١٨٢٠، و١٨٤٠، و ١٨٥٧، وانفجارات العنف الطائفي في أعوام ١٨٤١، و١٨٤٥، و١٨٦٠ و١٩٥٨، ثم الحرب الأهلية الأخيرة التي امتدت زمنًا طويلاً. ويكشف هذا العنف، رغم تنوعه وتباين أسبابه، عن هشاشة الديمقراطية اللبنانية، وعن الشكوى الدائمة للجماعات الغالبة أو الأساسية في المجتمع، وتعرّضها السهل للضغوط الخارجية»(٢٩).

لكن هذه الانفجارات الدورية للعنف لم تحسم أيًا من الأسباب التي أدت إلى نشوبها، وإنما شاركت في تعزيز الحدود وتكريس التشظي، حيث اتّسمت جميعها، وبسبب كثرة اللاعبين فيها واستحالة القضاء على أي طرف كلية، بغياب الانتصار المطلق أو الهزيمة الكاملة لأي من الفرقاء المتحاربين، لكنها أدت إلى ما يسمّيه سمير خلَف «فقدان الذاكرة الجمعية وإعادة إحياء القبلية»(٣٠)، وهو الأمر الذي أدّى بدوره إلى تعزيز الطائفية أساسًا للهوية، سواء على أرضية دينية أو على أرضية محلية، وإلى غياب المتخيّل الجمعي الواحد والمشترك الذي يساهم في خلق التماسك الداخلي لأي جماعة وطنية متخيلة. وبدلاً من هذا المتخيل الواحد والمشترك، سادت شبكات متداخلة ومتصارعة من التوترات والولاءات المتعارضة التي تقيم بدورها حدودها الحقيقية والمتخيّلة: بين العروبة واللبننة، بين الولاء للقبيلة أو الطائفة والولاء للوطن، بين الشرف والعار، بين التقاليد البدوية أو الإقطاعية والعقلانية أو الحداثة، بين الدِّين والعلمانية، بين النزعة الفردية واليقين الجمعي أو التضامن الوطني، بين الفوضى والنظام.

توشك مسألة إقامة الحدود الجغرافية والاجتماعية والطائفية وانتهاكها في لبنان أن تكون قديمة قِدَم لبنان نفسه، ليس فقط لأن الفينيقي القديم تعوّد على الرحيل وتخطّي الحدود الجغرافية والثقافية على الدوام، بل أيضًا لأن تكوين لبنان الحديث منذ العهد العثماني وحتى انتهاء الانتداب الفرنسي، لم يكن سوى عملية معقدة من إقامة الحدود ومحوها. وليس هناك ما يعزّز الإحساس بالحدود ويرسّخه إلا المحو الذي تعقبه عادة عملية ترسيم جديدة للحدود. لذلك، ظل العنف الفعلي أو العنف الرمزي هو اللحن الأساسي في المعزوفة اللبنانية، لأنه استطاع أن يرقش تفاصيله وأن يترك ميسمه الواضح على جميع أحداث التاريخ اللبناني في العصر الحديث، لأن علامات الترقيم في هذا التاريخ اللبناني الحديث (١٨٦٠ أو ١٩٥٨ أو ١٩٧٥) هي ما يدعوه ديفيد غوردن

28 Samir Khalaf, *Cultural Resistance: Global and Local Encounters in the Middle East* (London: Saqi Books, 2001), p. 265.

29 Khalaf, *Cultural Resistance*, p. 253.

30 Khalaf, *Cultural Resistance*, p. 257.

«عربدة العنف» (orgy of violence) وانفجاراته، بصورة أدت إلى تكريس الحدود لا محوها، وإلى موضعة المتخيّل اللبناني نفسه تارة -لأسباب تاريخية واجتماعية فصّلتها الكتب المذكورة- على الحافة الحرجة والمتوترة دومًا بين العالم العربي والغرب على نحو أدّى إلى إحساس جمعي مؤلم بأن لبنان لا ينتمي حقًا إلى أي من هذين العالمين، وهذا ما أحاله إلى ساحة للعراك بينهما، وموضعة نفسه تارة أخرى بين بنية القيم التقليدية ومادية الحضارة الحديثة ومتعيّتها (Hedonism) من دون أن يتمكن من الانحياز كلية إلى إحداهما أو التخلّي كلية عن الأخرى، وهو ما أحاله إلى ساحة للتوتر القيمي والثقافي المستمر. وموضعة نفسه تارة ثالثة بين الأديان والطوائف المختلفة وبين التحرر المطلق والتقاليد المحافظة الجامدة، ناهيك بالاستقطاب الاجتماعي الحاد بين من يملكون كل شيء إلى حد السفه، ومن لا يملكون حتى الأمل في الخلاص من حضيض الإملاق وذل الفاقة. فهل يمكن حقًا التملص من هذه الحدود كلها، أو الحديث عن إجماع أو تجانس؟ ويطرح سمير خلف في هذا المجال سؤالًا محوريًا بالنسبة إلى المتخيل اللبناني الجمعي: «لنفترض أننا نريد أن نؤسس متحفًا حربيًا للبنان، أو نشيد صروحًا أو نُصبًا تذكارية وطنية، فما هي الرسائل أو الرموز التي يمكن أن تبلورها الأحداث المرتبطة بالحرب، أو بالواقع الاجتماعي الثقافي الذي تمخض عنها بصورة يتوحد معها المجتمع وراء هذه الرموز؟ كيف يمكن أن نكتب تاريخًا متماسكًا للحرب يتفق عليه الجميع؟ وكيف يمكن الاحتفاء بهذه الرموز في غياب الإجماع بشأنها، أو الاعتزاز الجمعي بها؟»[٣١].

الواقع أنني أستطيع الإجابة عن هذا التساؤلات المحورية التي يطرحها سمير خلَف بأن الرواية اللبنانية المعاصرة خلقت هذا الصرح المفتقد، أو بالأحرى خلقت مجموعة من الصروح الكثيرة المتغايرة، التي تنطوي على حفنة قيّمة من الرسائل والرموز والتواريخ المتغايرة والمتباينة، وكتبت بطريقتها الإبداعية التاريخ المتماسك للحرب من أكثر من منظور وبأكثر من لغة، أو بالأحرى وقّع هذه الحرب الفادح على النفس الإنسانية، وحققت نوعًا من الاتفاق الوطني، بل العربي، على قيمتها وتمثيلها لما جرى، حتى ولو لم تحقق أي نوع من الاتفاق الجمعي على ما جرى. والرواية اللبنانية التي أعنيها هنا هي هذا النص السردي المتراسل من الروايات الجيدة التي ألّفها كتّاب لبنانيون وكاتبات لبنانيات عن التجربة الإنسانية اللبنانية، وخصوصًا على مدى العقود الأربعة أو الخمسة الأخيرة؛ فالمعيار عندي هو القيمة الأدبية للرواية بصرف النظر عمّا إذا كان كاتبها رجلًا أو امرأة، مسلمًا أو مسيحيًا، وبصرف النظر أيضًا عن انتماءات الكتّاب والكاتبات، الطائفية منها أو الأيديولوجية، لأن الرواية الجيدة هي في حد ذاتها أهم المعايير التصنيفية عندي، ورواية الحرب الأهلية اللبنانية على الخصوص، بسبب صدورها عن آخر مراحل تطور الرواية اللبنانية وأكثرها نضجًا وتكثيفًا، لأنها استطاعت بحق أن تكون نصًا متعدد الرؤى واللغات.

وقد تحوّل أدب تجربة الحرب الأهلية اللبنانية الجديد، بسبب جدة تناوله واختلاف منطلقاته عن المنطلقات الأدبية السائدة قبله، إلى أدب مساءلة الوضع العربي كله، بل الشرط الإنساني برمّته. في هذا الأدب، نجد الساحة التي تلتقي فيها جميع الخلفيات الاجتماعية والطبقية، والرؤى القبلية والطائفية، ومختلف الخطابات السياسية في حوار ديمقراطي حر يشيّد لنا صرحه المنيف القادر على مخاطبة الإنسان في كل مكان. وهي باعتبارها خطابًا ديمقراطيًا في المحل الأول -لأن الرواية في أكثر الدراسات التي نظّرت لها، من باختين إلى لوكاتش وجيرار، هي

31 Khalaf, *Cultural Resistance*, p. 258.

خطاب عقلي ديمقراطي[٣٢] - تتيح لجميع الكتّاب اللبنانيين، أيًّا تكن خلفياتهم الطائفية، أن يتحاوروا فيها لا على أساس طائفي أو حتى سياسي، وإنما وفق شروطها الأدبية التي تحكم على كل واحد منهم بحسب موهبته ونفاذ رؤاه وحدّة بصيرته، وليس وفقًا لخلفياته الطائفية أو العرقية أو الجنسوية - وهذا بُعد آخر من أبعاد ديمقراطيتها. فإذا ما ذكرت حفنة صغيرة من الكتّاب الذين كتبوا والكاتبات اللواتي كتبن في هذا المجال عن الحرب الأهلية اللبنانية، أمثال توفيق يوسف عواد ويوسف حبشي الأشقر ورشيد الضعيف وإلياس خوري وفواز طرابلسي وحسن داود وربيع جابر وإسكندر نجار وحنان الشيخ وإميلي نصر الله وإيثيل عدنان وهدى بركات وإيمان حميدان يونس ونجوى بركات، سنجد أننا شملنا جُل ألوان الطيف الطائفي اللبناني في خطاب علماني ديمقراطي لا تعتمد المكانات فيه، ولا حظّ كل كاتب أو كاتبة من رأس المال الأدبي، على خلفيته الطائفية، وإنما على قيمته الأدبية، وقدرته على إبداع عمل روائي مقْنع ومؤثّر، لا في لبنان وحده وإنما في العالم العربي بأسره، حيث تعَد الرواية اللبنانية جزءًا من المشهد الروائي العربي الأعرض، والعالم الإنساني الأوسع الذي يترجم هذا الإبداع إلى لغاته المختلفة، ويضع لبنان عبره على خريطة عصرنا الثقافية والمعرفية.

فالأدب الروائي لا يعبّر عن الواقع الذي يصدر عنه فحسب، بل يستشرف مستقبله كذلك. ومن قرأ **طواحين بيروت** (١٩٧٢) لتوفيق يوسف عواد يدرك أن مؤلّفها استشرف هذه الحرب قبل وقوعها بزمن غير قصير، ودقّ نواقيس الخطر التي تحذر المجتمع من السير وهو نائم إلى رمالها الناعمة. وهذا ما نجده كذلك في رواية إميلي نصر الله **طيور أيلول** (١٩٦٢) التي تجسد لنا المناخ الطارد الذي يدفع الجميع إلى الهجرة، لأن الوطن الذي يطرد أبناءه سرعان ما يدفع ثمن ذلك غاليًا، حيث لا يبقى أمام من عجزوا عن الخروج سوى التوتر والحرب. ويكشف هذان العملان اللذان يستشرفان الحرب قبل وقوعها عن مدى تشظّي الوضع اللبناني، وتفشّي الصراعات الداخلية فيه؛ فمن يقرأ رواية إميلي نصر الله أيضًا **الإقلاع عكس الزمن** (١٩٨١) بأجوائها المشحونة بتوترات مرحلة اندلاع الحرب الأهلية اللبنانية ودمدماتها، تردّه إلى **طيور أيلول**، لأنها تعَد في مستوى من مستويات الدلالة فيها الصورة المقابلة أو المكملة لتلك التي قدّمتها **طيور أيلول**؛ إذ إن بداية الرواية بهجرة الطيور في أيلول ومرور أسرابها في أفق القرية الموشح ببواكير الغيوم المؤذنة بمقدم الشتاء، هي المعادل الرمزي لهجرة شبان القرية وفتياتها اليانعات: «عندما يحل شهر أيلول، تاسع أشهر السنة، تمر فوق قريتنا أسراب كثيرة من طيور كبيرة الحجم، قوية الجناحين، يعرفها السكان هنا بـ'طيور أيلول'»[٣٣].

وهي بداية تحدد زمن القص لا باعتباره زمنًا محددًا فحسب، ولكن باعتباره زمنًا تكراريًا أيضًا، لأنه زمن ظاهرة طبيعية تتكرر كلما حل تاسع أشهر السنة، ولهذا استخدمت جملة البداية زمن الفعل المضارع في الأفعال الثلاثة التي استعملتها، حتى يؤكد هذا الزمن استمرارية الظاهرة وتكراريتها. ولذلك نجد أن الهجرة في الرواية هجرة مؤذنة هي الأخرى بشتاء اجتماعي، لم نتعرف إلى برده المثير للقشعريرة والحزن إلّا في **الإقلاع عكس الزمن**. هذا الاستهلال الذي استطاعت الكاتبة أن تكثّف فيه موضوعها كله بشكل رمزي، استطاع أن يرتفع بالعمل إلى

٣٢ للمزيد من التفاصيل حول طبيعة الرواية كنص ديمقراطي عقلاني، راجع على سبيل المثال:
George Lukacs, *Theory of the Novel,* (originally Published as Theorie des Roman: Ein Geschichtsphilosophischer Versuch uber die Formen der Grossen Epik, 1920, trans. Anna Bostock (London: Merlin Press, 1971); Ian Watt, *The Rise of the Novel* (London: Chatto & Windus, 1957); Rene Girard, *Monsonge Romantique et Verite Romanisque,* 1961, trans. as *Deceit, Desire and the Novel,* by Yvonne Freccero (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1965); M. M. Bakhtin, *The Dialogic Imagination,* trans. Michael Holquist (Austin: University of Texas Press, 1981), and Edward Said, *Beginnings: Intenstion and Method* (New York: Columbia University Press, 1975).

٣٣ إميلي نصر الله، **طيور أيلول** (بيروت: المؤسسة الأهلية ١٩٦٢)، ص ٩.

مستوى الاستعارة الأدبية القادرة على اختراق حجب الزمن، وعلى تلخيص وضع إنساني متكرر خارج إطار اللحظة الزمنية التي تتناولها الرواية، وخارج حدود الواقع الجغرافي الذي تصدر عنه.

تبدأ الرواية في النهوض من نثار الذكريات التي تستعيدها منى، الراوية/ البطلة/ الذات القروية المغايرة، وقد عادت إلى القرية بعد سنوات لتقرأ طقوس الحياة اليومية فيها، واندغمت في تفاصيل المكان وأكسبته مذاقه الخاص وشخصيته المتميزة. ولتذكر صديقتها مرسال وقصتها الشجية مع راجي، التي تسجل براءة الحب المستحيل في هذا المناخ المثقل بالتواريخ والقيود ومقادير الهجران الذي لا رادّ له، وأنجيلينا، ساعة القرية العجوز التي تسجل كرّ الزمن، وحنة، عجوز القرية ومستودع حكمتها وأسرارها، أو بالأحرى عرّافة دلفى اليونانية المصنوعة من أديم القرية ومن تصوراتها المتميزة للمقادير. أما مريم وحكاياتها المأساوية مع فواز، فإنها تنتهي بالقتل والجنون، ونجية، عاهرة الضيعة التي حكم عليها القدر بالتعهر من دون أن يترك لها خيارًا، وسمعان الذي ترك القرية ثم عاد وقد بدّل اسمه إلى سايمون، وما أدراك ما سايمون، شخصية شوّهتها الهجرة فعادت تتلمس شيئًا من أصالتها القديمة، فما كان منها إلا أن شوّهت ليلى معها، وقضت على كل أمل لها في التحقق. ثم نجلا وقصة حبها المستحيل لكمال، الذي لا ينتمي إلى طائفة دينية أخرى غير تلك التي تنتمي إليها، وإنما إلى مذهب مغاير من الطائفة نفسها، ومع ذلك كان الحب محالًا، لا أمل له إلا القتل على أيدي الأشقاء وأبناء العم. إننا هنا بإزاء الحدود التي تقام بالدم، ويسفك على إقامتها دم مستمر. هذه القصص والشخصيات تطل كلها من خلال تذاكر الكاتبة/ الراوية/ الذات المغايرة/ منى لقصة صديقتها مرسال التي تبدو كبندول الساعة الذي يجلب معه كل مرة قصة جديدة، وكأن قصة مرسال هي المعادل الروائي لأمثولة التمهيد الرمزية ولجناية عملية الهجرة الدائمة على مسيرة الحياة في القرية. ومن خلال هذه القصص والشخصيات التي تتداخل مصائرها وتتراكب قصصها، تنسج الكاتبة/ الراوية شبكة الرغبات الجمعية المحبطة التي تردد فيها الشخصيات ألحان بعضها بعضًا، فيعزف لنا فواز المجنون نغمة أخرى على ما جرى لراجي الـ "متأمرك"، وتحكي لنا قصة مرسال تنويعها الجديد على قصة أم سليم. وتقدّم لنا قصة نجلا صورة مغايرة لمأساة مرسال. وتبلور لنا المدينة التي تتشوف الراوية إلى الرحيل إليها صورة محلية للمهجر الذي يبدو في هذه الرواية بمنزلة القدر أو اللعنة التي لا فكاك منها. بالصورة التي تتحول معها **طيور أيلول** إلى أمثولة روائية راقية للوضع العربي المعاصر برمّته، وليس فقط الوضع اللبناني الذي اكتسبت من التصاقها بتفاصيله خصوصيتها ومصداقيتها.

إذا كانت كلٌّ من **طواحين بيروت** و**طيور أيلول** تكشف لنا عن الحدود التي تقيمها القبلية والطائفية في لبنان بين المواطنين ومدى تجذّرهما بالعنف والدم، وتنبّه إلى فظاعة إقامة تلك الحدود وعبء تكريسها بالدم على الإنسان، فإن هذا لم يمنع الرواية اللبنانية من العودة إلى هذا الماضي الذي سبق الحرب، ولكن بعد اندلاعها، أو من منظور اندلاعها نفسه. فرواية إلياس خوري **مجمع الأسرار** (١٩٩٤)[٣٤] من أكثر روايات الحرب الأهلية اللبنانية بحثًا في الواقع الذي استبق الحرب، وآليات توليده لها. صحيح أن جُل رواياته، من **الجبل الصغير** (١٩٧٧) و**أبواب المدينة** (١٩٨١) و**الوجوه البيضاء** (١٩٨٢) إلى **رحلة غاندي الصغير** (١٩٨٩) و**مملكة الغرباء** (١٩٩٣) و**رائحة الصابون** (٢٠٠٠) و**يالو** (٢٠٠٢)، وحتى **كأنها نائمة** (٢٠٠٧) و**سينالكول** (٢٠١٢)، مهمومة بالحرب الأهلية، بحوادثها وترسباتها في الواقع اللبناني، وبصماتها التي لا تمّحي من إنسانه وسياساته، لكن **مجمع الأسرار** هي رواية العودة الدائمة إلى أسباب تلك الحرب وجذورها، وهي العودة التي منحت الرواية بنيتها السردية

٣٤ إلياس خوري، **مجمع الأسرار** (بيروت: دار الآداب، ١٩٩٤).

المتميزة؛ فهي رواية العودة الدائمة للبدايات، أو بالأحرى اقتراح عدد كبير من البدايات، وهو بالتحديد أربع عشرة بداية، هي مفاصل هذه الرواية الزمنية، وتواريخ الواقع اللبناني الذي تصدر عنه.

يعي إلياس خوري أن للشكل محتواه، وأن محتوى الشكل الروائي هو أكثر الأدوات المتاحة له تأثيرًا ونفاذًا بعد اللغة. ولهذا، فهو مولع بالتجريب فيه، وقد آتت هذه التجربة ثمارها فأسبغت على النص كله هذا المناخ الذي يحيله إلى متاهة من البدايات المرجأة التي تلغي كلٌّ منها الأخرى، وتتصارع معها في جدل مستمر من أجل المصداقية، والمشروعية، وإعادة التراتب، وكأن البنية الروائية نفسها تجسّد لنا الجدل بين خطابات هذا الواقع المتصارعة والمتشابكة. لكن هذه المتاهة النصية المترعة بالقصص المتقاطعة، والتواريخ المتداخلة، والإحالات التناصية المتباينة، ليست خالية كلية من المنطق أو النسقية كما تريد عناصرها التكرارية أن توهمنا، بل تخضع لمنطق صارم يكشف عن حقيقة بنيته توقفُ الفصلين الأخيرين من الرواية عن استخدام لازمة «بدأت الحكاية هكذا» التي تكررت في الفصول الأربعة عشر السابقة. وتحوّل هذان الفصلان الأخيران إلى نوع مغاير من السرد الذي يهتم بالتوضيح والتعليق، بصورة تجعل البنية الروائية ذات طبيعة دائرية، حيث تتكوّن من دورتين، كلٌّ منهما سبعة فصول «أسبوع روائي» وتعليق، وإن كان في هذا التفسير نوع من إسباغ المنطق الهندسي الصارم على بنية تسعى جاهدة للتملص من كل منطق، فهل ثمة منطق للعنف اللبناني؟

تحاول الرواية أن تنسج لنا غابة من العلاقات بين الشخصيات تناظر غابة الحكايات والبدايات المتداخلة التي تجسد لنا ثراء العالم اللبناني وتعقيده. وتطرح مفهوم البداية كنقطة دينامية متحولة، وتنطلق من مصادرة أساسية هي أن كل نقطة في السرد تصلح كبداية، وأن البداية هي جوهر المشروع السردي نفسه، باعتباره بدءًا أبديًّا، أي قصًّا مستمرًا؛ فلعبة الزمن في هذه الرواية لا تبغي تأسيس تسلسله، بل الإجهاز على هذا التسلسل وتحويله إلى متاهة زمنية يتخبط فيها القارئ برغم منطقيتها البادية، ليعود باستمرار إلى زمن البداية/ النهاية، زمن اندلاع الحرب الأهلية اللبنانية عام ١٩٧٦، وموت البطل الذي مات معه لبنان القديم التي تقدم الرواية مرثيته، ومجمع أسراره ومسراته في وقت واحد. وزمن الحرب، عام ١٩٧٦، الذي اختارته الرواية ميقاتًا لفصلها الأول وجعلته زمن الموت -موت إبراهيم بعد موت عمّته سارة- هو ما يجعل الرواية قصة ما مات في لبنان باندلاع تلك الحرب، بالرغم من أنها ظاهريًّا ليست رواية عن الحرب، وذلك لأنها فعليًّا رواية الحرب؛ فمحاولتها فهم زمن هذه الحرب تحيلها باستمرار إلى زمن حرب أخرى دارت عام ١٩٤٨، وهو زمن محوري بالنسبة إلى شخصيتها الرئيسة الثانية حنا السلمان، بالرغم من أن الرواية لا تتناول، كما ذكرت، أيًّا من الحربين، ولكنها مشغولة بالزمنين. ويتجلى هذا الانشغال منذ فصلها الأول الذي يذكر الزمنين والتاريخين، ويفسح لبقية النص فرصة نسج شبكته المراوغة لاقتناص ما يريد اقتناصه منهما.

لكن النص يذكر أزمنة وتواريخ أخرى، بعضها حقيقي، كالربط بين سنة ميلاد حنا (١٩٢٠) وإعلان الجنرال غورو تأسيس دولة لبنان، والربط بين مذابح عام ١٨٦٠ ونزوح أسرة نصار، وهي تواريخ لها دلالاتها المزدوجة كتواريخ دالة في مسيرة لبنان السياسية، وعلامات نصّية بارزة في مسيرة الرواية الدرامية، وبعضها الآخر تخييلي كتواريخ يعقوب «سانتياغو» نصار في رواية غابرييل غارسيا ماركيز **وقائع موت معلن** ومقتله المعلن للجميع ما عداه. وهناك زمن الحرب الأهلية عام ١٩٥٨، وأزمنة قديمة، تعود بنا إلى ما قبل عام ١٨٦٠، وكيف اختلطت التواريخ الحقيقية في هذه الرواية بالخيال. وترتبط هذه التواريخ كلها بهذه الحكاية الدالة على أمراء الخليج المزيفين، وهي من الحكايات المهمة والفاعلة في النص، خاصة أن الرواية تحرص على الإشارة إلى وثائقيتها من خلال هذا التوثيق الصحافي والتواريخ، وليس مهمًّا أن يكون هذا التوثيق دقيقًا، لأن الوثائقية هنا استراتيجيا

نصّية في المحل الأول. كما تحرص الرواية على إثبات زيف هؤلاء الأمراء: «من هو هذا الأمير؟ ليس من المؤكد أنه كان أميرًا. بل يكفي أن يكون شيخًا، ورائحة الكولونيا تفوح منه، كي يسمّيه الناس أميرًا. وحكاية الكولونيا طريفة، لأن أمراء حمّانا، كما أسماهم الناس، كانوا يُكثرون من تعطير وجوههم وأجسامهم بالكولونيا كي يخفوا رائحة النفط، بينما كان الناس "يبحثون فيهم عن تلك الرائحة التي يحاولون إخفاءها»[٣٥].

لكن استقصاء التواريخ القديمة التي لا يمكن فهم الحرب من دونها، غير تصوير ما يدور في أثناء هذه الحرب، وما يجري فيها من كوابيس. ورواية رشيد الضعيف **فسحة مستهدفة بين النعاس والنوم** (١٩٨٦)[٣٦] هي من الروايات القليلة التي تدخل بنا في دهاليز هذا الكابوس، بأن تجعل بنيتها الروائية نفسها معادلًا لهذا الكابوس الرهيب الذي حط على الواقع اللبناني منذ منتصف السبعينيات. بل إن جُل رواياته التالية، من **غفلة التراب** (١٩٩١) و**ناحية البراءة** (١٩٩٧) وحتى **إنسي السيارة** (٢٠٠٢) و**أوكي مع السلامة** (٢٠٠٨) و**تبليط البحر** (٢٠١١) هي تجليات مختلفة للسعي إلى تحويل البنية الروائية إلى معادل للحياة في ظل هذا الكابوس اللبناني الذي بدأ بالتخلّق إبان الحرب الأهلية. وسوف نتناول هنا رواية **فسحة**... بشيء من التفصيل، لأن التمكن من تحويل البنية الروائية ذاتها إلى معادل لتلك الحالة الإنسانية/ اللاإنسانية الغريبة هو الذي يمنح هذا العمل الروائي الجميل تميّزه وتفرّده؛ إذ ليس في استطاعة البنية الروائية التقليدية، ولا الحوادث التي تتعاقب في تتابع منطقي لا وجود له في الواقع الذي تصدر عنه هذه الرواية، أن تجسّد لنا هذا الواقع الذي سيطر عليه غياب المنطق، واستحال فيه التتابع إلى سلسلة من الحوادث التي لا يمكن الربط بينها بأي شكل منطقي أو معقول، واستشرى فيه العنف حتى فقد كل معنى واستحال إلى عنف عبثي غريب. وأصبح القتل على الهوية فيه نوعًا من المنطق اللامنطقي الذي يتعلق الجميع بأذياله البالية. وصار الوصول إلى الهدنة ووقف إطلاق النار إيذانًا بانتهاكهما واندلاع نيران الحرب المجنونة من جديد.

هذا العالم الذي عصفت حوادثه بجميع المواضعات التقليدية وأخذ إنسانه يبحث للحياة فيه عن منطق من نوع جديد يستطيع أن يتعايش معه، وأن يفهم به ما يدور حتى يواصل الجلد والحياة في هذا العالم الذي تتواصل فيه قعقعات الانهيار لأكثر من سبعة عشر عامًا من دون أن ينتهي بالدمار كلية، لا يمكن للروائي أن يبلور لنا ما يدور فيه أو أن يأسر لنا أهم ملامحه المميزة في أي بناء روائي تقليدي، لأن البنية الروائية التقليدية تنطوي في شكلها نفسه على محتوى مناقض لأسس هذا المجتمع الأولية؛ فهي بنية ذات طبيعة استقرارية، وينطوي تماسكها ومنطقها نفسه على افتراض تماسك العالم الذي تعكسه ومنطقيته. كما أن الثبات النسبي لكل مكوناتها، من اللغة والشخصيات والفضاء، يجسد نوعًا آخر من ثبات العالم واليقين بصلابته، وأهم من هذا كله بإمكانية فهمه وعقلنته. لكن عالم الحرب الأهلية اللبنانية عالم يستعصي بداءة على جميع محاولات الفهم والعقلنة؛ فمن ذا الذي يستطيع أن يعقلن لنا منطق القتل على الهوية، وأن يقنعنا بهذا المنطق العبثي من دون أن ينهار منطقه بمجرد أن يبدأ، لا من خلال تناقضات هذا المنطق الداخلية فحسب، بل وبرصاصة قناص يقتل هو الآخر على الهوية، ولكن تصوره للهوية المقتولة والهوية القاتلة مناقض لتصور ذلك الذي يمنطق لنا الأمر؟

ولهذا، كان لابد أن يبدأ أدب الحرب الأهلية اللبنانية بالخروج على مواضعات البنية القصصية التقليدية، حتى يجسد من خلال خروجه هذا خروج المجتمع كله على كل منطق وعلى كل عُرف. وهذا هو ما تفعله رواية رشيد الضعيف المهمة تلك منذ صفحاتها الأولى؛ فقد أدرك الكاتب أن أول أسئلة الرواية لابد أن تبدأ بسؤال

٣٥ خوري، ص ١٥.
٣٦ رشيد الضعيف، **فسحة مستهدفة بين النعاس والنوم** (بيروت: مختارات، ١٩٨٦).

البداية، وأن البداية هي العنصر الأساسي والمحدد لأي عمل لأنها تنطوي على الكثير من مصادراته الأساسية، كما برهن على ذلك إدوارد سعيد في دراسته المهمة عن البدايات. ومن هنا كانت بداية الرواية الملتبسة أولى علامات الالتباس الذي سيشمل في طواياه كل شيء، من الشخصية الرئيسة، إلى الشخصيات الثانوية التي سرعان ما جعلتها فوضى الحرب وعصفها بكل أنواع التراتبات الطبقية والاجتماعية والطائفية شخصيات رئيسة، إلى الحوادث العاصفة المشوشة المختلطة، إلى الزمن الذي لا يمكن أن يخضع لقوانين التتابع بأي حال من الأحوال. وقد بدأ هذا الالتباس حتى قبل البداية الروائية، لأن عنوان الرواية ذاته، **فسحة مستهدفة بين النعاس والنوم**، ينطوي على نوع من الالتباس الظاهري، ويشير في الوقت نفسه إلى جماليات العمل الجديدة التي تعتمد على هذا التكرار المتعمّد بين حرفي الفاء والسين في الكلمتين الأوليين، وحروف الفاء والسين والنون في الكلمتين الأخريين. هذا اللعب الجمالي على تكرار الحروف هو التمهيد الأول للعب المنطقي على ازدواجية البداية، أو تعدديتها؛ فما إن تبدأ الرواية وتتقدم في قراءتها حتى الصفحة الثالثة، حتى تجد نفسك بعد منتصفها أمام البداية من جديد، إلى حد أن القارئ قد يتصور أول وهلة أن ثمة خطأ مطبعيًا في الأمر، وأن الطابع قد أعاد طبع الصفحتين الأوليين مرتين، لكن ما إن يتقدم في قراءة البداية الثانية حتى يجد أن هناك اختلافات صغيرة، وأن الكاتب يدفعه منذ الصفحات الأولى مع بطله في متاهة هذا العالم الذي لا يمكن أن تعقله. فالبداية يقين، وتكرار البداية فيه إرجاء مستمر لليقين، وتعليق الحادث، ورجوع عن كابوسه إلى البداية مرة أخرى، والانطلاق في مسار مغاير عله يعِد بعالم أكثر عقلانية، فيكشف المسار الجديد عن كابوس جديد، ينكص عنه الراوي إلى البداية.. وهكذا دواليك. ولا تكتفي الرواية بهذا الإرجاء المبدئي لليقين، وإنما تحيله أيضًا إلى مد صفحاتها إلى وضع دائم وحالة مقيمة من خلال رواية الكثير من جزئيات النص الروائي مرات عدة، وبشكل مختلف كل مرة، حيث هناك عناصر تتكرر كما هي دونما تغيير، وأخرى تتباين بشكل جذري مع مثيلتها التي حلت مكانها، بصورة يحول معها النص فسحته النصية إلى نوع من المتاهة المعرفية الشائقة التي تلتبس فيها على القارئ التفاصيل، ويتبدد أي أمل في اليقين.

إن موضوع الرواية الأساس هو التباس الهوية في عالم يزعم أساطين الحرب الأهلية فيه أنهم واثقون من هويتهم إلى حد إقامة حواجز الخطف على الهوية، بل والقتل على الهوية. وأول ما يفرضه هذا الالتباس الأساس في الهوية هو أن يتسم الحادث نفسه بقدر كبير من السيولة، بحيث لا يصبح في إمكان القارئ أو الشخصية الروائية على السواء بلورة أي نوع من الرواسي الثابتة. ولهذا، كانت براعة الكاتب في اختيار تلك اللحظات الفاصلة بين النعاس والنوم ليجعل فسحتها القصيرة كلحظة، الطويلة كالأبدية، هي زمنه الروائي الجديد؛ زمن ممطوط وممدود وأملس وعار من كل ملامح، ولا ينتمي إلى استراتيجيات تذويب الزمن التي رسّختها كتابات الحداثة القصصية، لأن تلك الاستراتيجيات تتعامل مع زمن واضح أو أزمنة جلية تعيد ترتيب تعاقبها حسب سلّم أولوياتها الجديدة التي لا تعبأ بالأولويات التعاقبية، بينما نحن هنا في عالم الكابوس الذي لا ينتظر دخول الإنسان في النوم كي يهجم عليه وإنما يستبقيه في تلك الفسحة المستهدفة بين النعاس والنوم، ويؤسس بذلك نوعًا خاصًا من الزمن الكابوسي الذي يتمدد فيه الواقع في تلك الفسحة الغريبة القصيرة بين النعاس والنوم، حيث يودع الإنسان عالم العقل من دون أن يبارحه كلية، ويستعد للدخول في عالم الأحلام من دون أن يعرف ما إذا كانت أضغاثها تنتمي إلى الوهم أم إلى الحقيقة. أليس هذا هو المعادل الحقيقي للوضع اللبناني الملتبس؟

الإنسان، كما تكشف لنا رواية أخرى لرشيد الضعيف هي **تقنيات البؤس** (١٩٨٩)[٣٧]، يعاني، بسبب الحرب، الموتَ في الحياة؛ فتجربة البؤس التي تصوّرها الرواية في حوادثها الظاهرية، وتسجّل عبرها تقنياته التي تستل النضارة من طقوس حياة البطل اليومية، حتى تتركه شبه ميت ومحاصَر في مصعد قُطعت عنه الكهرباء، تناظرها وتناقضها في الوقت نفسه صلابة النسيج النصّي ونضارته التي تتجلى عبر تلك الحيدة الوصفية المتأنية الهادئة التي تؤسس بعنايتها الفائقة بالتفاصيل الدقيقة كتابة إيقاعية جديدة. ينبع إيقاعها الهادئ البسيط من مجافاتها للبلاغة التقليدية، وتأسيسها لشعريتها الحديثة، ومن تخليص الكتابة من أي أثر للنهنهات الانفعالية، أو الميلودرامات الفجائعية، أو البطولات المزعومة، ومن إمعانها في السيطرة على الإيقاع، ليصل الإيقاع الهادئ المحايد إلى أقصاه، ويصبح نقيض الحرب وقد وصل إلى منتهاه التعبيري، واختبار المفردات بدقة توشك أن تكون دقة مختبرية ذات توجّه علمي صارم، لا المفردات اللغوية وحدها، وإنما مفردات الحدث، وجزئيات البنية الزمنية، ودقائق حوافز الشخصية، وتفاصيل دوافع البنية السردية ذاتها. وتكتسب الكتابة فيها نضارتها من مجافاة الخطاب السياسي والتخلص منه كلية، ومن طرح جسد الواقع الحي والمتعيّن على مد النص كله، وكأنه مطروح على مائدة التشريح المعملي، بصورة يغيب معها كلية أي تأويل سياسي أو تبسيطي لما جرى.

وتتحول تجربة الحياة البائسة المتقشفة التي اختزلتها الحرب إلى أساسياتها الضرورية، بل والحتمية التي لا تتحقق بها إلا الحياة في حدها الأدنى، أو ما أود أن أدعوه درجة صفر الحياة، تتحول بقدرة التعبير السردي الهادئ والحيادي الذي بترت منه جميع الزوائد العاطفية والتعليقات والشروح التفسيرية، إلى نوع من التنسّك في محراب الفن الجديد، والزهد في عرض الكتابة الزائلة، بصورة تنبثق معها معالم شعرية جديدة لا يمل القارئ من استعادة قراءتها مرات عدة؛ فالكتابة في هذه الرواية الجميلة هي من ذلك النوع الذي يعود بالكتابة إلى مهد التعبير الفني الذي يؤسس فيه النص أسطورته الجديدة، من دون أن يزعم أن له أي بُعد أسطوري، لأن تأسيس هذه البنية ذات الطبيعة الأسطورية في النص مرادف لتأسيس الوعي النصي الجديد بأولية الأشياء والأحداث اليومية الصغيرة على المقولات والمفاهيم والقضايا الإنسانية الكبرى. ولا يعني هذا بأي حال من الأحوال أننا بإزاء نص غفل عن المقولات والمفاهيم والقضايا الإنسانية الكبرى، بل نحن أمام نص يعبّر عن مفاهيمه وقضاياه بطريقة جديدة كلية، ومغايرة جذريًّا لطرائق التعبير القديمة، تثري هذه المفاهيم وتكسبها أعماقًا جديدة.

تبدأ الرواية التي تجسّد لنا أيام بطلها هاشم، سمي جد العرب الأول، بهدير اليقظة: "هدير المولّدات الكهربائية الموضوعة على الأرصفة في الخارج أيقظه"[٣٨]؛ يقظة استثارتها المولّدات الكهربائية وهديرها الذي ينوب عن هدير الحرب وعنفوانها الباعث لليقظة، ولكنها ليست اليقظة/ الحياة، وإنما هي أقرب إلى اليقظة/ الموت، لأن النوم، وهو الميتة الصغرى عند المتصوفة، يفسح مكانه للحياة التي استحالت في هذا النص الروائي إلى الميتة الكبرى، لأنها اليقظة/ الموت أو الميتة/ الحياة. ويقظة البداية، في الوقت نفسه، هي اليقظة/ الميلاد، وإن كان الميلاد الذي تقدمه لنا الرواية هو الميلاد المقلوب الذي تتأسس به طقوس الحياة/ الموت. فجدل الحياة/ الموت هو الجدل الذي اختارت الرواية أن تبلور لنا من خلاله تقنيات البؤس، وأن تصوغ عبره كيف استحالت طقوس الحياة إلى رديف لطقوس الموت، وإن كانت في الوقت نفسه تجليًّا لمدى فداحة التشبّث المميت بالحياة، والتعايش مع تقنيات البؤس. وحتى ترهف الرواية وعي القارئ بتقنيات البؤس التي تحيل الحياة إلى كابوس

---

٣٧ رشيد الضعيف، **تقنيات البؤس** (بيروت: مختارات، ١٩٨٩).

٣٨ الضعيف، **تقنيات**، ص ٥.

مستمر، لا مناص من التعايش معه وألْفته، تستخدم استراتيجيا سردية تنطوي بنْيتها النصّية ذاتها على هذا الجدل المستمر بين الحياة والموت، بين الوجود وفقدان الكينونة، وهي قص النص كله من خلال الراوي المتماهي مع البطل هاشم والمراقب له في آن، لأن هذا التماهي والانفصال معًا هما أوفق أساليب التعبير عن حالة الحياة في الموت، أو الحياة التي تعلّق الموت باستمرار حتى تقتنص منه الوجود.

ولا بد قبل الانتهاء من الحديث عن تجليات الحرب اللبنانية في الرواية أن نشير إلى أهمية مساهمة المرأة اللبنانية في هذا المجال، وتخليقها رواية جديدة موازية ومكملة لتلك التي كتبها الرجال. وتبدأ روايات المرأة المهمّة حول الحرب الأهلية اللبنانية برواية حنان الشيخ **حكاية زهرة** (١٩٨٠)[٣٩]، وهي الرواية التي حاولت أن تطرح زهرة كمعادل للتجربة اللبنانية الأوسع التي تمتد من تجربة الحزب السوري القومي الاجتماعي، إلى الهجرة إلى أفريقيا، إلى بحث المرأة المستمر عن ذاتها وحريتها، إلى اختفاء الطفح الجلدي من وجهها بعدما ظهر على وجه الواقع اللبناني باندلاع الحرب. ولكن الرواية تنتهي بقتل القناص لها هي وجنينها منه. ثم تكتمل دورتها برواية إيمان حميدان يونس **باء مثل بيت مثل بيروت** (١٩٩٧)[٤٠] التي تنتقم فيها المرأة من القناص، فتقتله، وإن قررت الاحتفاظ بجنينها الذي تترك الرواية أباه ملتبسًا، فلا نعرف ما إذا كان القناص أم الطبيب محمد الذي قتله القناص. لكن قبل الحديث عن أي من الروايتين وجدلية إن إحداهما مكمّلة للأخرى من دون قصد، لابد لنا من التعريج على رواية إتيل عدنان **الست ماري روز**[٤١]. بالرغم من أن هذه الرواية كُتبت أصلاً باللغة الفرنسية، فإن الرؤية التي تنطوي عليها تجعلها أقرب إلى رواية الحرب الأهلية اللبنانية العربية منها إلى أي نص مكتوب بالفرنسية، لأنها، مثل رواية إلياس خوري، تهتم باستقصاء البنية الاجتماعية والنفسية التي أنجبت العنف اللبناني، وتجلّت في أبشع صورها بعد اندلاع الحرب. فالرواية تنقسم إلى قسمين، أو بالأحرى إلى زمنين، تدعو أولهما «الزمن الأول: مليون عصفور» وثانيهما «الزمن الثاني: ماري روز». ويختلف السرد من حيث بنيته ومنظوره من قسم إلى آخر، كما تنهض الصلة بين القسمين على الجدل والحوار أكثر ممّا تنهض على التتابع، وإن كان التتابع بين القسمين موجودًا وفاعلاً، ولكنه التتابع الذي يثير التفكير، ويتطلب الجدل أكثر من ذلك الذي ينهض على التعاقب والتراكم.

وتطرح الرواية يقين ماري روز بما تعمله من مساعدة للمستضعفين والعجزة، ومن تأييد للفلسطينيين الذين أحبّت أحدهم، وهو طبيب فلسطيني التقته في جنازة الشهيد غسان كنفاني الذي قتله الموساد الصهيوني، وتزوجته في السنوات السبع الأخيرة من حياتها، في مواجهة هذه المجموعة اللبنانية الـ «متأوربة»، وفي مواجهة يقين أبونا إلياس الديني الكاذب الذي يكرسه لخدمة الحرب والتعصب الديني البغيض. ولا يدرك أبونا إلياس أنه بسماحه بانتهاك المسيح بهذه الطريقة الفظة قد انتهك بنفسه جوهر المسيحية، لأن المسيح الذي يتحدث عنه في غرفة التعذيب التي أنهت حياة ماري روز ليس مسيح الرحمة والمحبة، ولكنه أمير عشائري يطل على مملكة الخراب؛ فالمسيح الحقيقي لا يوجد إلا عندما يقوم أحدهم ويدافع عن الغريب ضد أخيه. المسيح هو تجلّي البراءة، هو التجسيد الحي لصورة ماري روز التي آثرت الدفاع عن الفلسطيني ضد أهلها من المسيحيين المزيفين.

فإذا عدنا إلى رواية **باء مثل بيت مثل بيروت**، سنجد أنها تطرح بقوة منظور المرأة في الحرب الأهلية اللبنانية،

٣٩ حنان الشيخ، **حكاية زهرة** (بيروت: دار الآداب، ١٩٨٠).
٤٠ إيمان حميدان يونس، **باء مثل بيت مثل بيروت** (بيروت: المسار، ١٩٩٧).
٤١ إتيل عدنان، **الست ماري روز**، سلسلة آفاق الكتابة (القاهرة: هيئة قصور الثقافة، ٢٠٠٠).

وعلاقة هذه المرأة بالبيت وببيروت معًا، كما يقول العنوان، باعتبار البيت مكان المرأة الأثير، واستعارة للوطن في وقت واحد، لا لأن كاتبتها امرأة تهتم بأن تجسّد لنا عبء الحرب على المرأة اللبنانية وما فعلته فيها فحسب، وإنما لأن الرواية وضعت المرأة أيضًا في مركز السرد، وقدمت العالم الروائي كله من خلال شخصياتها النسائية الأساسية الأربع، واستخدمت بنية سردية نجحت في أن تخلق معادلًا روائيًا لما فعلته الحرب في المرأة اللبنانية، ووقع حوادثها على حياتها اليومية والنفسية على السواء. وتطرح الرواية كذلك مشكلة الحدود، الطائفية منها والجغرافية، وفداحة تأثيرها في الشخصيات في عالمنا العربي المنكوب في هذا الزمن الرديء؛ فالرواية تقدم لنا عالمها السردي ولبنان الحرب الأهلية من خلال شخصياتها الأربع ليليان ووردة وكاميليا ومهى. وقد عرفت الرواية العربية هذه البنية الروائية في كثير من الأعمال، لكن استخدام إيمان حميدان يونس الأصوات النسائية يسعى إلى تجسيد عبء عزلة المرأة وما تفرضه الحرب عليها من حصار من ناحية، وإلى تقديم صورة مصغّرة من خلال هؤلاء النسوة اللواتي يسكنّ في بيت واحد هو لبنان كله، لأن بنية الأصوات النسائية الأربعة المعزولة بعضها عن بعض ليست بنية تراكم أو جدل تحكمه حبكة روائية واضحة، وإنما هي بنية تعتمد على غياب الحبكة الروائية، وإن عزلة هذه الأصوات وانفراد كل مها بسرد قصتها هما وجه من وجوه العزلة التي تفرضها الحرب على الإنسان، وتؤدي إلى اغترابه حتى وهو لايزال في بيته الأثير ومدينته الأصلية، وهي تجسيد للحدود الحقيقية والمصطنعة التي تقيمها الحرب بين البشر، حتى الذين يسكنون في بناية واحدة، بصورة تحيل النص إلى معادل لحالة العزلة التي وجدت فيها المرأة اللبنانية نفسها في أثناء الحرب، وقد تقطعت وشائج علاقاتها الأسرية والنسوية على السواء، ووجدت نفسها في جميع الحالات على حافة اليأس أو الهرب أو الجنون. ذلك لأن الرواية تكشف لنا كيف تغيّر الحرب من جغرافيا الوطن، تمزّق أوصاله وتفرض الحدود فيه حيثما لم تكن ثمة حاجة إلى حدود من قبل، وأهم من هذا كله كيف تبدد الوئام الداخلي للمجتمع، وتطيح فسيفساءه التي كانت علامة ثرائه فتصبح بالحرب الأهلية شارة فقره، وأبرز أعراض جنونه. الرواية تقدم لنا من خلال كل شخصية من شخصياتها الأربع، التي تسيطر كل منها على قسم من السرد، كيف أن جحيم الحرب يؤثر في كل شخصية بطريقة مغايرة لتأثيره في الأخرى، برغم حميمية العلاقة بين هذه الشخصيات، وحياتها في شقق مختلفة في بناية واحدة؛ فلكل شخصية جحيمها الخصوصي، أو طريقة الحرب الفريدة في تدمير حياتها العادية بطريقة خاصة بهذه الشخصية دون غيرها. تأثير الحرب في ليليان غير تأثيره في صديقاتها وجيرانها. وتبدأ الرواية وليليان تجهّز نفسها للهرب، أو بالأحرى للهجرة من شرور الحرب الضروس التي فرضت عليها حصارها. ولأن السفر هو هاجس ليليان الأول، وشاغلها الأساس، فإنها تُبقي جوازات السفر في حقيبتها الصغيرة التي تصحبها معها دائمًا إلى الملجأ حينما يبدأ القصف، لأنها لا تريد أن تفقدها، فهي طوق النجاة الوحيد المتاح.

بعد ليليان نتعرف إلى وردة، التي تسكن هي الأخرى في البناية عينها. وهي مثل ليليان تزوجت رجلًا ليس من طائفتها، بل ليس من وطنها، ومن هنا لم يعد قادرًا على دخول لبنان، ولا على اصطحاب ابنتها سارة التي تحتاج هي الأخرى إلى تصريح إقامة بالرغم من أن أمها لبنانية. وهذا ما يضعنا أمام نوع آخر من الحدود هي الحدود الوطنية المصطنعة بين العرب؛ فإذا كانت ليليان قد عبرت الحدود الطائفية، عندما تزوجت طلال، فإن وردة عبرت الحدود الجغرافية المصطنعة عندما تزوجت رشاد، الذي لم يعد قادرًا على دخول لبنان: «في المرة الأخيرة لم يستطع الدخول، وأعيد من المطار إلى الخليج»، ولهذا أحكمت الحرب الحصار حولها، وحرمتها زوجها، وابنتها التي قدّر لها أن تكبر بعيدًا عنها، وأصبحت "تتكلم بلهجة ذلك البلد، كذلك تتكلم الانجليزية" ولا تتكلم لهجة أمها، فتتضاعف بذلك الحدود التي تحول بينها وبين أمها. وقد انتهى المطاف برشاد، وابنتها سارة، إلى الهجرة إلى أميركا، ولم يعد في استطاعة وردة انتظار مجيء ابنتها، فقررت هي الأخرى السفر إلى قبرص علّها تحصل على

تأشيرة تتيح لها السفر إلى أميركا لترى ابنتها، ولكن هيهات! فالأمر يتطلب رسالة كفالة من رشاد ورشاد لا يبعث بالرسالة.

أما كاميليا، المرأة الثالثة، فإنها تختلف عن المرأتين، لأنها أكثر شخصيات هذه الرواية حيوية وتمردًا على الموت المحيط بها. لم تتزوج من الرجل الخطأ، بل لم تتزوج على الإطلاق. ولم تستسلم للحدود الطائفية أو لحدود التقاليد والمواضعات بالرغم من تديّن أسرتها، وإنها تمردت عليها جميعًا، وقررت أن تترك الضيعة، وتنتقل إلى بيروت، ثم من بيروت إلى لندن. نشأت في بيت ليس فيه رجل، وهذا ما يجعلها نموذجًا للمرأة الجديدة التي تنشأ بعيدًا عن قهر المواضعات الأبوية؛ فقد هاجرت أسرتها، وتركتها وديعة بين يدي عمّتها وجدّتها، كي يعمل الزوجان ويثريان. ثم مات الأب في حادث سيارة في الأرجنتين، وتزوجت الأم من شريكه في معمل «الخياطة»، وظلت تؤجل العودة عامًا بعد عام. ثم جاءت الحرب، فكانت العلة التي أجّلت عودتها إلى أجل غير مسمّى. ومن هنا استمتعت كاميليا بقدر من التحرر من التقاليد والأعراف ليس متاحًا عادة لمن هم من خلفية ريفية مثلها. أقامت في البداية علاقة مع بيار المسيحي وهي غير مسيحية. ثم انخرطت في تنظيم يساري، بينما انضم بيار إلى حزب الكتائب اليميني، فوضعتهما الحرب في مواجهة عبثية على جانبي الاستقطاب السياسي.

وإذا انتقلنا إلى مهى سليمان، المرأة الرابعة التي تسكن هي الأخرى في البناية نفسها، وتقيم عندها، نكتشف حقيقة العلاقة الملتبسة التي تقيمها كاميليا مع راينجر، أو التي يفرضها بعنفه عليها، ونكتشف كذلك مدى حيوية كاميليا ومدى تأثيرها في الآخرين؛ فقد قلبت حياةَ مهى رأسًا على عقب وغيّرتها كلية. وإذا كانت كاميليا من أكثر شخصيات هذه الرواية حيوية، فإن مهى أكثر شخصيات هذه الرواية الشيقة كثافة وتعقيدًا. بقيت في المدينة طوال الحرب، ولم تغادر شقتها كما فعل الكثيرون الذين فرّوا إلى الريف، بل بقيت واهتمت بوردة في محنتها، وكانت تمضي ليالي الغارات معها في شقتها. ولم تعبر مهى الحدود الطائفية مثل ليليان، أو الجغرافية مثل وردة، ولكنها عبرت الحدود الاجتماعية داخل الطائفة الدرزية التي تنتمي إليها هي وحبيبها معًا. وأقامت علاقة جميلة مع غسان الذي يصغرها أعوامًا عدة، واستمرت زمنًا طويلاً في انتظار أن ترضى أمه عن هذه العلاقة كي تتزوج من غسان. لكن الأم لم ترض بسبب فارق السن بينهما، إذ كانت مهى تكبره أعوامًا عدة، وهو أمر ممجوج عند الدروز خاصة، بسبب تركيزهم الشديد على فكرة الخصوبة واستمرارية الحياة. ثم أصابت الحرب هذه العلاقة الجميلة في الصميم، حينما أردت إحدى رصاصاتها غسان قتيلاً، وأزالت بموته الضوء الذي كان يملأ حياة مهى بالنور والحياة. وقد جلب غسان على المستوى الرمزي في الرواية إلى هذه المرأة اللبنانية الدرزية حياة من نوع خاص، ولم يعُد لمهى بعد مقتله أي شيء في هذه الحياة يستحق أن تعيش له. بقيت في بيتها، أو شقتها السفلية ، لا تبارحها، بعدما تركت معظم العائلات الحي، وبعد أن أصبح الحي محفوفًا بالخطر، ولم يعد يتردد عليه أحد ما عدا كاميليا التي جاءت إليه للتصوير، وصادقت من كان فيه من المقاتلين والقناصة. وأحدث وجودها تغييرًا جذريًّا في بيت مهى وفي حياتها: «تغير بيتي ولم يتغير عنوانه»[٤٢]، كما تقول لنا، وهذه عبارة تمثّل الاستعارة الروائية لتغير لبنان كله من دون أن يتغير عنوانه؛ تغير فعلاً بعد هذا التحوّل الذي أحدثه وجود كاميليا فيه، وتغير بتطور الحرب وسيطرة المقاتلين بقانون الغاب الجديد على المكان.

إذا كانت رواية إيمان حميدان يونس قد انتقمت من القناص الذي قتل زهرة في رواية حنان الشيخ، فإن نجوى

---

٤٢ حميدان يونس، ص ١٦٢.

بركات تقدّم لنا قصة القناص الذي لم يُقتل، وما جرى له بعد أن وضعت الحرب أوزارها. فإذا كانت الرواية اللبنانية قد انشغلت طوال ربع القرن الأخير بالحرب الأهلية اللبنانية، وسعت إلى كتابة سجلها الروائي، والكشف عن حقائق الشخصية اللبنانية وتضارب تواريخها هي والواقع العربي على السواء، فإنها تبدأ الآن مع رواية نجوى بركات الجديدة **يا سلام**[٤٣]، في تناول قضايا السلام ومعاركه الشرسة التي لا تقل ضراوة - كما يتبدى لنا عبر صفحات هذه الرواية الجميلة - عن معارك الحرب، وما أثخنت به الواقع اللبناني من جروح. هذه إذن رواية عن الحرب، ولكن بعد أن حطّت الحرب أوزارها، وتمخضت عمّا يدعونه السلام وإعادة الإعمار. وتركت شخصيات الرواية الرئيسة التي تكوّنت نفسيًا واجتماعيًا وعمليًا في أتون الحرب، ونضجت قسماتها وتبلورت ملامحها على نيران آلياتها المدمِّرة، في حالة من الضياع وفقدان القدرة على التعامل مع الواقع الجديد الذي لم تنته فيه الحرب حقيقة، وإنما تبدلت تجلياتها، وتغيرت صورها، واكتسبت معاركها صيغًا وأشكالًا جديدة غير تلك التي أجادتها شخصيات مرحلة الحرب السافرة. وهي صيغ لا تقل دموية عن الأشكال القديمة، بل قد تتجاوزها ضراوة ووحشية، ولكنها تبدو على السطح أقل قسوة وإيلامًا لأنها توجع من دون أن تجرح، وتتعمد القتل من دون إراقة الدماء. القتل اليومي الذي يدمر فيه الجميع بعضهم بعضًا، وكأن آليات التدمير أصبحت هي آليات الحياة الوحيدة التي يجيدها اللبناني الذي تجرع دم أخيه اللبناني خمسة عشر عامًا.

بل إن هذه الرواية تنتهي، بعد أن تقدم لنا فنون القتل من دون إراقة الدماء وتعدد لنا صنوفه الدامية، ومعظم شخصياتها مقتولة ومسؤولة عن قتل نفسها، أو قتل غيرها من أقرب الشخصيات إليها؛ فالأم تقتل ابنها، والأخت تقتل أخاها، والحبيبة تقتل حبيبها، وكأن جوهر أشد العلاقات الإنسانية حميمية في لبنان اليوم قد أصبح هو التدمير ولا شيء سواه. الدمار القاسي الرهيب هو النتيجة الأساسية بل الوحيدة لعملية تأسيس الحدود من جديد، وهو المحور الأساسي لكل سلوك الشخصيات في هذه الرواية، وهو المحرك الأول لتصرفاتها، والدافع الأساسي إلى استمرار حياتها. فرواية **يا سلام** منذ عنوانها ذاته هي رواية الدهشة إزاء هذا الدمار، إذا ما قرأت العنوان على أنه التعبير العامي الشائع الذي يعبّر عن الاستهجان والتعجب إزاء افتقاد البديهيات. وهي في الوقت نفسه رواية بطلتها سلام، وقد استحالت أداة النداء التي تسبق اسمها إلى صرخة هلع واستغاثة، لابد أن أخاها وضحيتها قد صرخ بها حينما هجمت عليه الجرذان والتهمته حيًا، ولاتزال هذه الصرخة تتردد في ذهن القارئ الذي يفرغ من الرواية على هذا الهول الذي تتكشف عنه نهايتها الفاجعة.

وعلى هذا المستوى تصبح شخصية سلام هي مركز ثقل العمل الدلالي، وليس شخصية لقمان الذي يسيطر على أغلب القص، ويستأثر بنصيب الأسد من منظوره، بالرغم من استخدام السرد البادي لضمير الغائب، لكن استخدام ضمير الغائب لا يعني أن منظور السرد هو منظور الكاتب العليم ببواطن الأمور، فقد مضى عهد هذا المنظور إلى غير رجعة، كما لا يعني أن كل الشخصيات عنده سواء، وإنما يتيح الفرصة لبعض الشخصيات لتقديم العالم من منظورها وهي لاتزال تتسلح بالتخفّي وراء حياد القص بضمير الغائب. وتتحول هذه الشخصية (سلام) بالتدريج، وبسبب اختيار اسمها عنوانًا للنص، إلى مناط عملية التأويل من ناحية، ومركز عملية توليد الاستعارات من ناحية أخرى. لكن استئثار لقمان بمنظور القص يستهدف رواية العمل من منظور الذين كانوا وقود الحرب وضحاياها في أثناء استعارها، وبعد أن حطت أوزارها على السواء. وازدواج الدلالة في العنوان - وهو عتبة هذا النص الأولى - هو الذي يطرح على المتلقّي ازدواج الدلالة في شخصية سلام نفسها، وسعي

---

٤٣ نجوى بركات، **يا سلام** (بيروت: دار الآداب، ١٩٩٩).

الرواية إلى إحالتها إلى استعارة للبنان كله، وقد تحوّلت إلى مرادف لهذه المرأة القبيحة التي تريد أن تحقق ذاتها وتشبع حاجاتها وأهواءها بأي ثمن. أو كأن سلام هي الصورة التي تجسد لبنان الطالع من الحرب، وقد حرمتها الحرب الموءودة فرصتها الوحيدة في الزواج من الأبرص الذي مات - قُتل كما سنعرف في نهاية الرواية - غيلة قبل نهاية الحرب، ومات معه أملها في الخلاص.

وهذا الازدواج أيضًا هو مدخلها إلى تعدد الدلالات التي تنطوي عليها بنيتها الروائية، وهي تسعى بتؤدة إلى الكشف عن تسلل آليات الدمار إلى أكثر العلاقات الإنسانية حميمية، بصورة تؤكد معها شخصياتها أن الجروح التي تركتها سنوات الحرب فيها، خاصة الجروح غير المنظورة التي لم تلتئم بعدُ، قد نكأتها جميعًا جروح السلْم المصمية، وفجّرت ما التأم بعضها عليه من قيح. لكن علينا قبل استباق التحليل بالتأويلات الاستعارية لشخصية الرواية الرئيسة أن نقرأ معًا الرواية ذاتها. وأقترح على القارئ أن يبدأ القراءة بالتغاضي عن الاستهلال الوعظي الذي تفتتح به الرواية سرده، وتسعى من خلاله إلى صوغ نوع من الأمثولة الساذجة حول بيروت المدينة، التي ما عادت تشبه نفسها، ولا تشبه مدنًا سواها، وفقد أهلها عادة البكاء، لأن هذه الأمثولة الساذجة قد تدفع القارئ إلى التساؤل: وأين هي المدينة التي لاتزال تشبه نفسها، فكل المدن الحية تتغير وتتطور؟ أو أين هي المدينة التي تشبه مدنًا سواها؟ أليس من أصالة أي مدينة أنها لا تشبه مدنًا سواها؟

أخيرًا، إن الخلاصة التي يمكن أن نخرج بها من قراءة هذه الروايات اللبنانية، التي يمكن أن نضيف إليها كثيرًا من النصوص المهمة في هذا المجال، مثل نصوص هدى بركات أو بقية نصوص حنان الشيخ التي تناولت الحرب، هي أن الرواية اللبنانية التي كتبت تجربة الحرب يمكن اعتبارها الصرح القومي الوحيد للتجربة اللبنانية التي تتسم بالتشظّي والاحتفاء بالحدود والحرص على تعزيزها، حيث نكتشف من خلال تمحيص إنتاج هذه الرواية الثري أن كتابة التشظّي اللبناني عند الرجل تهتم كثيرًا بمسألة الهوية الملتبسة، بينما تهتم كتابة المرأة بمسألة الحدود، الحقيقية منها والمتوهمة، الواقعية منها أو الرمزية أو القيمية على السواء. ومن مجموع الكتابتين معًا تتبلور مساهمة الروائي اللبناني الجديد؛ الروائي الذي مضى بالرواية العربية خطوات فسيحة على طريق لم يُسمع فيها وقع لقَدَم عربية من قبل، فجدّد بنيتها وأغنى لغتها وأثرى رؤاها.

المراجع العربية

بركات، نجوى. **يا سلام**. بيروت: دار الآداب، ١٩٩٩.

برنس، منى. **ثلاث حقائب للسفر**. القاهرة: مركز الحضارة العربية، ١٩٩٨.

التلمساني، مي. **دنيازاد**. القاهرة: دار شرقيات، ١٩٩٧.

حسان، محمد. **عباد القمر**. القاهرة: دار حور، ١٩٩٩.

حسن، حسني. **اسم آخر للظل**. القاهرة: دار شرقيات، في القاهرة، ١٩٩٥.

حميدان يونس، إيمان. **باء مثل بيت مثل بيروت**. بيروت: المسار، ١٩٩٧.

خالد توفيق، أحمد. **يوتوبيا**. القاهرة: دار ميريت، ٢٠٠٤.

خوري، الياس. **مجمع الأسرار**. بيروت: دار الآداب، ١٩٩٤.

ذكري، مصطفى. **هراء متاهة قوطية**. القاهرة: دار شرقيات، ١٩٩٧.

رجب، وائل. **داخل نقطة هوائية**. القاهرة: دار شرقيات، في القاهرة، ١٩٩٦.

الشيخ، حنان. **حكاية زهرة**. بيروت: دار الآداب، ١٩٨٠.

الضعيف، رشيد. **فسحة مستهدفة بين النعاس والنوم**. بيروت: مختارات، ١٩٨٦.

ـــــــ. **تقنيات البؤس**. بيروت: مختارات، ١٩٨٩.

عدنان، إيثيل. **الست ماري روز**. القاهرة: هيئة قصور الثقافة، (سلسلة آفاق الكتابة)، ٢٠٠٠.

عصمت، عادل. **هاجس موت**. القاهرة: دار شرقيات، في القاهرة، ١٩٩٥.

غريب، أحمد. **صدمة الضوء عند الخروج من النفق**. القاهرة: نوارة للترجمة والنشر، ١٩٩٦.

فرغلي، إبراهيم. **كهف الفراشات**. طبعة خاصة، القاهرة [د. ن.]، ١٩٩٨. وطبعة ثانية. القاهرة: دار ميريت، ٢٠٠٣.

القفاش، منتصر. **تصريح بالغياب**. القاهرة: دار شرقيات، ١٩٩٧.

ـــــــ. **أن ترى الآن**. القاهرة: دار شرقيات، ٢٠٠٢.

الناغي، مصطفى. **دم فاسد**. القاهرة: مطبوعات الجراد، ١٩٩٨.

نصر الله، إميلي. **طيور أيلول**. بيروت: المؤسسة الأهلية ١٩٦٢، ص ٩.

المراجع الأجنبية

Abaza, Mona. *The Changing Consumer Cultures of Modern Egypt: Cairo's Urban Reshaping.* Cairo: American University in Cairo Press, 2007.

Anderson, Benedict. *Imagined Community: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism.* London: Verso, 1983.

Bakhtin, M. M. *The Dialogic Imagination.* trans. Michael Holquist. Austin, University of Texas Press, 1981.

Girard. Rene, *Monsonge Romantique et Verite Romanisque,* 1961, trans. as Deceit, Desire and the Novel, by Yvonne Freccero. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1965.

Gordon, David. *Lebanon: The Fragmented Nation.* London: Croom Helm, 1980.

Hafez, Sabry. "The New Egyptian Novel: Urban Transformation and Narrative Form", *New Left Review:* 62, July/August 2010.

Khalaf, Samir. *Civil and Uncivil Violence in Lebanon.* New York: Columbia University Press, 2002.

---------------. *Cultural Resistance: Global and Local Encounters in the Middle East.* London, Saqi Books, 2001.

Lukacs, George. *Theory of the Novel.* originally Published as Theorie des Roman: Ein Geschichtsphilosophischer Versuch uber die Formen der Grossen Epik, 1920. trans. Anna Bostock. London: Merlin Press, 1971.

Said, Edward. *Beginnings: Intenstion and Method.* New York, Columbia University Press, 1975.

Salibi, Kamal. *A House of Many Mansions: The History of Lebanon Reconsidered.* London: I.B. Tauris, 1988.

Singerman, Diane and Amar Paul (eds), *Cairo Cosmopolitan: Politics, Culture and Urban Space in the New Globalised Middle East.* Cairo: American University in Cairo Press, 2006.

Watt, Ian. *The Rise of the Novel.* London: Chatto & Windus, 1957.

يحيى بن الوليد*

الرواية الجديدة في المغرب ورهان التشابك مع التحوّلات الاجتماعية

كيف يمكن الوصل ما بين الجمالي والثقافي والتخييلي والمرجعي، في إطار من رصد «تحولات النص الروائي» وهو يشتبك مع تحولات تعتصر مجتمعاتنا وعالمنا؟ ذلك هو سؤال هذه الدراسة في سبرها ميل الرواية المغربية، الجديدة والشابة خاصة، إلى ما تدعوه «المكوِّن الاجتماعي»، في نوع من الزخم الروائي المتجدد الذي يتبدّى فيه حضور روائيين سابقين ولاحقين، وانتقال من الأجناس الأدبية الأخرى -بل ومن المهن الأخرى- إلى الرواية، كما يتبدّى في حضور «بنات شهرزاد»، الكاتبات اللواتي يتصدين لمحارم المجتمع الذكوري البطريركي بدرجات متفاوتة من النجاح الفني، شأنهن في ذلك شأن زميلاتهن وزملائهن الذين يشتبكون مع التحولات الاجتماعية من خلال تناول متجدد ومغاير لمسائل شتى، من بينها مسألة «المثقف» ومسألة «الاستعمار» أو «الغرب» بصفة عامة.

الرواية و«المكوِّن الاجتماعي»

بالنظر إلى مجمل التغيرات والتبدّلات التي مسَّت، في الجوهر، كثيرًا من أنساق التصور ومقولات الإدراك، فإنه لم يعد في الإمكان الانغلاق في إطار من تصورات تتكئ، بالمطلق، على «المنجز الشكلاني الصارم» الذي يضيِّق من رحابة الكون الروائي، خصوصًا حين يختزل هذا الكون في «نصّ» هو قرين صنف من

---

* أكاديميّ وناقد مغربيّ.

«الشكلنة» أو بلغة جامعة «الكتابة الداخلية» التي لا تحيل إلا على ذاتها (Autoréférentialité)[١] والمفصولة -تاليًا- عن مشكلات الناس والمجتمع والعصر.

لقد حصل ذلك في المغرب ذاته، وبـ«تحريض» من النقد ذاته، في فترة سابقة، هي على وجه التحديد سنوات الثمانينيات الصاعدة[٢] التي بلغت فيها «البنيوية» (Structuralisme)، مع أنها «منهج ونظرية»، ما يشبه «الديانة» في هذا البلد. والمشكلة، هنا، لا تكمن في «مركزية الكتابة» ذاتها وفي إفادة هذه الأخيرة من «الفن المعماري» و«التقطيع السينمائي» و«المشهد المسرحي» و«تعضيد النص بالأقوال والقصاصات»... إلخ. بل تكمن في تلخيص الكتابة في مجرد «تقنية» أو «تخطيط» أو «تصميم»... على النحو الذي يشوِّش «الرؤية المفترضة» تجاه الأشياء. فالرواية مطالبة، بدورها، بالتفاعل مع مكوِّنات الخطاب الثقافي وامتداداته في المتخيل الاجتماعي[٣]، أو مطالبة بـ«التشابك» مع «نص الواقع الاجتماعي» في أفق صياغة «خطابها» الذي يسعى بدوره -وعبر أواليات التضافر المتبادل- إلى أن يجعل من المجتمع مجلى له. فـ«إشكاليات المجتمعات» راح الخطاب الروائي بدوره يفرض ذاته بخصوصها، بل ويقدِّم مدخلًا لائقًا لفك جانب مهم من غموضها، وحتى على صعيد «النظرية الاجتماعية» هناك من يركِّز على «التعددية النظرية»[٤] في دلالة على عدم تمكن أي نظرية من ادعاء استغراق تفسير جميع مناحي الحياة الاجتماعية.

المؤكد، في حال الحديث عن الرواية، ليس التنازل عن «عرش اللغة» أو عن «الشكل» ذاته ، لاسيما في ظل تنامي «الرواية المعولمة» (كما عبَّر عنها الروائي المصري جميل عطية إبراهيم) بـ«آلياتها التفكيكية» التي امتدت داخل النص الروائي على النحو الذي جعل هذا الأخير، في نماذج كثيرة منه، مفككًا ومنطفئًا قبل صاحبه. إن ما نفكِّر فيه، في إطار من الإقرار بـ«تحولات النص الروائي»، وفي إطار من تصوّر يصل ما بين الجمالي والثقافي والتخييلي والمرجعي، هو رواية تحافظ على «نسغها اللغوي» وتتشابك - في الوقت ذاته - مع «الألغام» التي تعتصر مجتمعاتنا المعاصرة في عالمنا «الجامح» هذا، كما نعته السوسيولوجي البريطاني أنطوني غيدنز. وفي هذا الصدد، فإننا لا نعدم، في السجّل العربي، وعلى مدار عشر السنوات الأخيرة، روايات يمكن أن «نجادل» بأنها فاقت كثيرًا من «النماذج التوليفية» لـ«المنتوج الفكري» ذاته في تعاطيه مع السياسة والجنس والدين، وعلى النحو الذي بموجبه تكشف هذه الروايات عن «الأواليات الشعورية واللاشعورية» وعن «الانزلاقات المركَّبة» التي بموجبها يتمّ «استعمال» هذه الألغام. ومن ثم منشأ «المكبوت الاجتماعي» الذي لا يمكن أن تتَّضح مواجهته، على أرض الرواية ذاتها، إلا بفائض من السخرية المضمرة أو المعلنة.

---

١ ينبغي ألا يخفى أن هذا التوجه، في الكتابة والتنظير الفلسفي، الذي بلغ أوجه في فرنسا في الستينيات، كان نتيجة تطور غير مسبوق كانت قد بلغته الرأسمالية وقتذاك في الغرب ككل، وعلى النحو الذي اكتسبت فيه «التقنية» أهمية بالغة. غير أن كل ذلك لم يجعل اللغة، وفي منظور الكتابة ذاتها، مفصولة عن مشكلات الثقافة والتاريخ والفكر. وقد تكون هذه هي الفكرة الغائبة في العديد من نقاشات ما بعد الحداثة في الفكر الفلسفي العربي المعاصر بصفة عامة.

٢ في هذا الصدد، يمكن أن نحيل على: سعيد يقطين، **القراءة والتجربة** (الدار البيضاء: دار الثقافة، ١٩٨٥).

٣ لقد جرى التنبيه إلى خطر الانغلاق في المقاربة البنيوية في: محمد برادة، **أسئلة الرواية أسئلة النقد** (الدار البيضاء: منشورات الرابطة، ١٩٩٦)، المقدمة.

٤ انظر: إيان كريب، **النظرية الاجتماعية من بارسونز إلى هابرماس**، ترجمة محمد حسين غلوم؛ مراجعة: د. محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة؛ ٢٤٤ (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ١٩٩٩).

إجمالًا، ظلت الرواية، عبر تاريخها الطويل، وفي الغرب الذي هو مهد «شكلها الحداثي»[٥]، أكثر ميلًا إلى «المكوِّن الاجتماعي» كما يمكن استخلاصه من خلال النماذج البشرية والواجهات الأمامية والخلفية... ومن خلال مصائر المجتمعات وطبائع الناس ومظاهر العمران وسير المدن والأمكنة... إلخ. وتلك هي حال الرواية العربية على الرغم من تاريخها القصير مقارنةً بالغرب. وفي المغرب، ظلّت الرواية، ومنذ فترة «التأسيس» (١٩٤٠- ١٩٦٠)، معنيّة بالتشابك مع نص الواقع الاجتماعي كما في باقي الأقطار العربية. وفي هذا الصدد يمكن أن نحيل على أكثر من دراسة سعت إلى دراسة الموضوع من مناظير نقدية سوسيولوجية مختلفة. ويكفي أن نحيل على دراسة الأكاديمي لحمداني حميد **الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي** (١٩٨٥)، التي مثّلت إضافة قياسًا بالنظر إلى «البنيوية التكوينية» (Structuralisme Génétique) التي كانت علامة على «الجدّة المنهجية» وقتذاك. كما يمكن أن نحيل على الدراسة اللاحقة للناقد محمد الدغمومي **الرواية المغربية والتغير الاجتماعي** (١٩٩١) التي سعت، من منظور «الدراسة السوسيو-ثقافية»، إلى رصد «التغيير الاجتماعي» في الرواية المغربية. وثمة دراسات أخرى ومقالات كثيرة، لا تفارق مفهوم «الرؤية الاجتماعية» ومقولة «التغيير الاجتماعي»، وهي في حاجة إلى بيبليوغرافيا مستقلة.

زَخَمٌ روائيّ متجدد

في ضوء الإحالة الأخيرة، نكون قد أومأنا إلى أن مجال تحرّكنا هو الرواية المغربية المكتوبة بالعربية تمييزًا لها من الرواية المكتوبة بالفرنسية. هذا وإن تكن الرواية الأخيرة قد تراجعت كميًا، وثقافيًا، نظرًا إلى «الشحوب» الذي أخذ يطاول «استعمال» اللغة الفرنسية في الفضاء المغاربي ككل بسبب من «التعدد اللسني» الناجم عن نوع من «الانفجار الثقافي» الذي لوّى بمفاهيم مركزية (وغير مجردة) مثل «الهوية» و«الذاكرة» و«السرد». وعلى الرغم من أننا لا نزال نقرأ، من حين إلى آخر، نصوصًا يكتبها كتّاب مغاربة باللغة الفرنسية، فإن «الانتماء إلى العالم الفرنكوفوني» لم يعد يمثِّل «كبير إضافة» على مستوى التفاعل مع «الخطاب الثقافي الاجتماعي» العام والسائد في المغرب. والشيء ذاته يقال عن الوجود المغاربي، ككل، في فرنسا... إذ لا يظهر أنه صار مرغوبًا فيه خلال الفترة الأخيرة.

وفي ضوء الإحالة الأخيرة، كذلك، وبالنظر إلى «المسافة التاريخية والثقافية» التي تفصلنا عن تواريخ الدراستين السابقتين، ثمّة تبدّلات كثيرة قد حصلت... وامتدّت إلى «الملعب النقدي» ذاته. ولذلك، فإن الخوض في موضوع تشابك الرواية المغربية (المكتوبة باللغة العربية) مع الواقع، وخصوصًا في هذه الفترة، يفرض استحضار مجمل المتغيرات الكونية والمحلية التي كان لها أبلغ الأثر في «التشكل المجتمعي» وقبل ذلك، كان لها تأثيرها في مدى الاعتقاد في «جدوى الأدب» - وفي جدوى الإنتاج الرمزي بصفة عامة - بالنظر إلى بروز «لاعب جديد»، هو الإعلام المرئي على وجه التحديد، الذي راح يفرض ذاته بل يصنع الإنسان ويوجّه العالم. «فكل شيء صار يمرّ عبر الشاشة».

٥ بخصوص موضوع الشكل، يستحسن الرجوع إلى ما كتبه العروي في الفصل الرابع من **الإيديولوجيا العربية المعاصرة** (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٥). كما يمكن الاستئناس بالحوار التالي: Abdallah Laroui, «Histoire, science, idéologie,», dans: Abdallah Bensmain, *Symbole et Idéologie* (Entretiens), (Rabat: Mediaproductions, 1987).

والحاصل، على مستوى المتن المغربي، وعلى مدار العشر سنوات أو الخمس عشرة سنة الأخيرة، وهو المدار الذي سننغلق في إطار منه في هذه الدراسة، مع بعض المرونة، هو بروز أسماء جديدة (ليست شابة بأكملها) جنبًا إلى جنب مع الأسماء المكرّسة والسابقة التي لا يزال أغلبها حريصًا على الحضور عن طريق النشر وعبر الحوار في أحيان وعبر الكتابة النقدية الموازية في أحيان أخرى. فمحمد برادة وعز الدين التازي وبنسالم حميش والميلودي شغموم وأحمد التوفيق وعبد القادر الشاوي ومحمد الهرادي وأحمد المديني... وقبل هؤلاء شيخ الروائيين في المغرب عبد الكريم غلاب ومبارك ربيع المشدود بدوره إلى «راية الواقعية»... وكذلك عبد الله العروي (المؤرخ المفكر في المقام الأول) في عالمه الروائي المتفرّد الذي يواصل فيه «فك الغموض» الذي يلازمه في جبهة التاريخ والفكر... ودونما تغافل عن نقاد مكرَّسين نزلوا بدورهم إلى الرواية، كما هو الشأن بالنسبة إلى سعيد علوش ونور الدين صدوق... إلخ، جميع هؤلاء أكدوا حضورهم، المتفاوت، من خلال نصوص روائية حظي بعضها بتعليقات وقراءات وحوارات وجوائز وحروب إعلامية (صغيرة)، كما هي حال كل «زخم روائي» حتى وإن كان من غير الممكن مقارنة المغرب مع فرنسا التي ينشر فيها سنويًا ما يقرب من ٦٠٠ رواية. وعلى ذكر الأسماء السابقة، لا بأس في التذكير بمحمد زفزاف (١٩٤٢-٢٠٠١) الذي خطفه الموت قبل الأوان، وبمحمد شكري (١٩٣٥-٢٠٠٣) الذي انقطع عن الكتابة الروائية قبل أن يختطفه الموت؛ والكاتبان أمدّا الرواية المغربية بنصوص تغوص في القاع المجتمعي وفي الواجهات الخلفية، وبأسلوب متفرِّد يعكس اختلاط الأعمال بالأيام.

وفي وقت ظلّ فيه شعراء يصرّون على شرف الانتساب لـ«غواية الشعر»، أو يرتبطون بهذا الأخير ارتباط خيوط العنكبوت الواهنة بالجدران، فإن شعراء آخرين سرعان ما فارقوا الشعر لفترة أو بالمرة بعد أن استهوتهم فتنة الرواية الحديثة. وفي هذا الصدد يمكن أن نقدم على ذكر محمد الأشعري من خلال روايته **القوس والفراشة** (٢٠١١) التي عدّها نقاد «امتدادًا» لرواية **جنوب الروح** (١٩٩٦) التي كان الأشعري قد دشّن من خلالها قدومه من الشعر إلى الرواية. وتخوض الرواية الأخيرة في «الأصل» أو «الرحم» (الأمازيغي) وما نجم عن هجرة (تراجيدية)، لسلالة «آل الفرسيوي» من المنبت (الريف في شمال المغرب) نحو مكان آخر وسط المغرب (منطقة زرهون)، من تبدّل في القيم. الرواية تخوض، بطريقتها، في الهوية والذاكرة.. وفي موت المكان والتيه والضعف الإنساني... ولا تخلو من توابل إثنوغرافية ونتف تاريخية لم تؤثر في خواصها الفنية.

والشيء ذاته فعلته «ذبابة الرواية» بشاعر لاحق على الأشعري وهو الشاعر حسن نجمي، سواء من خلال روايته الأخيرة **جيرترود ستاين** (٢٠١١) (التي سنتحدث عنها كما سنتحدث عن **القوس والفراشة**) أو رواية **الحجاب** التي صدرت في العام نفسه الذي صدرت فيه **جنوب الروح**. وتخوض الرواية، من خلال قناع سالم العروسي ورحلته إلى مدينة الباطنية، في حدث فاصل في المسار الثقافي لصاحبه يتعلق بعزله عن العمل الصحافي في جريدة **الاتحاد الاشتراكي** التي كانت وقتذاك نافذة على المجتمع المغربي وما يعتمل في دواخله من أسئلة مختلفة بالنظر إلى تصدّر حزب الجريدة للمشهد السياسي في المغرب وقتذاك. ويصف الكاتب هذا العزل بـ«العزل الإيديولوجي» نتيجة تيارات وتصنيفات واصطفافات داخل الحزب. كما يعرض لعنف التحول وتبدل القيم والمبادئ. يقول: «لاحظ تبدل الوجوه والمبادئ والقيم، لم تعد المدرسة مدرسة، لم تعد الجمعية جمعية، لم يعد الحزب حزبًا. لم تعد

الصحافة صحافة: انهيارات ذبذبات سلالية». وكما قال محمد شكري في أحد حواراته[٦]، لقد أرادت الراوية أن تقابل النسق السياسي المفترس بالأدب الذي يحمي من الواقع المرير.

وكما أشرنا، فإن العقد الأخير أو الخمس عشرة سنة الأخيرة كشفت عن أسماء جديدة في المشهد الروائي في المغرب، وأهم ما يلفت الانتباه، ومن منظور «سوسيولوجيا المعرفة»، أن عددًا من هؤلاء جاؤوا إلى لكتابة من مهن مغايرة، مثل الطب والمحاماة والحلاقة والجمارك، ومن حقول معرفية مثل القانون والسياسة والصحافة. ومعنى ذلك أن الكتابة لم تعد وقفًا على المتحدِّرين من «المؤسسة الأدبية» كما كان في السابق، ولعل في هذا ما يعكس نوعًا من «التحول» الذي حصل في مجال الأدب ذاته، باشتراطاته الجمالية وإكراهاته المرجعية، نتيجة تحوّل حصل في تركيبة المجتمع ككل، ونتيجة تحوّل حصل في مدى جدوى الاعتقاد في جعل «النخبة»، أو «الأقلية المثقفة»، في الواجهة الأمامية من «المواجهة الفكرية» بمعناها الأعرض. «ليس جميع الناس يزاولون الرياضة من أجل المشاركة في الأولمبياد»، كما يقول الناقد الفرنسي الأشهر فيليب لوجون. صار الأهم هو «التمثيل» (Représentation)، هذا المفهوم- المفتاح في النقد الثقافي، على النحو الذي بموجبه أخذت الأقليات وفئات من المهمـّشين والمنبوذين والمهاجرين والمعتقلين... تؤكد أحقيتها على مستوى «سرد حكاياتها»، وهو ما لا نعدم أثرًا له في المغرب الثقافي وإن في المدار الذي يرجـّح كفـّة تحوّلات السرد مقارنة بالرواية.

حرص بعض الأسماء الجديدة، في المغرب، على النشر بشكل منتظم، فيما اكتفى بعضها الآخر بنشر رواية واحدة، لاعتبارات قد يكون النشر أحد أسبابها المباشرة. وفي هذا الإطار، يمكننا أن نحيل على كمال الخمليشي الذي دشـّن حضوره الروائي من خلال روايته **الواحة والسراب** (٢٠٠١) التي عرض فيها لمغامرة جنسية استثنائية لتلميذ يدعى سامي مع أستاذة أجنبية تدعى جانيط، هذا بالإضافة إلى مغامرات أخرى. وقد أردف الخمليشي **الواحة والسراب** برواية ثانية هي **حارث النسيان** (٢٠٠٣) «تخلـّص» فيها من تأثير محمد شكري، وذلك من خلال الخوض في عالم الجن والفانتستيك واليهود... إلخ. كما نشر رواية ثالثة، هي **الإمام** (٢٠٠٤)، انفتح فيها على التاريخ.

وعلى ذكر اليهود أو المكوِّن اليهودي، وفي إطار من سؤال «الهوية»، فإنه لا بـأس في التذكـير بروايـة **قلاع طريس** (٢٠٠٩) لصاحبها أحمد بنشريف، الذي ينحدر من المنطقة ذاتها التي ينحدر منها كمال الخمليشي. وتعرض الرواية لـ«النزيف» الذي خلفته هجرة اليهود المغاربة من هذه المنطقة الواقعة قرب الحسيمة، من خلال شخصية نسيم الذي سينتهي به التطواف إلى إسرائيل. وفي سياق الحديث عن المكون اليهودي نفسه، لا بد من التشديد على رواية ستضمن لصاحبها ظهورًا محترمًا في الوسط الأدبي في المغرب، ونقصد رواية **أوراق عبرية** (١٩٩٦) لحسن رياض. وكانت الرواية، رغم قصرها، قد شدّت انتباه النقاد المغاربة إليها. وهي تعرض، وبلغة شعرية وشفافة، لـ«عشيرة» [بدلًا من «مجموعة»] يهودية، في مدينة آسفي، تعيش غربتها وتصارع من أجل البقاء عبر ترميم الذاكرة والاحتماء بها. كما يمكن أن نطّلع على المكون اليهودي، وهذه المرّة من خلال موضوعة الحب، والذي سيجمع بين المحجوب وإيزابيل المنحدرة من أصول مغربية يهودية، في الرواية الثانية لأحمد الكبيري **مصابيح مشتعلة** (٢٠٠٧)؛ غير أنه حب سرعان ما سينتهي إلى الفشل المغلـّف بما هو نفسي وبما هو «قومي عاطفي».

---

٦ كتاب شكري **حوارات** مفيد في منحاه العام بخصوص كاتب روائي في حجمه، لفت أنظارًا كثيرة ومختلفة، من داخل المغرب وخارجه، إلى عالمه الروائي.

ولا يزال التعاطي مع المكون اليهودي يطرح مشكلات «القولبة» و«التنميط». وهو ما كان قد لازم الرواية المغربية منذ فترة بعيدة، على نحو ما يمكن الاطلاع عليه في الرواية - الصاعقة **الماضي البسيط** *(Le Passé Simple)*، التي كانت وقت صدورها (١٩٥٤) قد أثارت نقاشًا ثقافيًا حادًا. إجمالًا، إن «تمثّلات اليهود»، في الخطاب الروائي والثقافي بعامة في المغرب، في حاجة إلى دراسات مستقلّة، لا سيما في ضوء مكتسبات النقد الثقافي ونظريات تحليل الخطاب. وكان الكاتب والمفكر المغربي اليهودي إدمون عمران المليح (١٩١٧-٢٠١١)، من خلال أعمال روائية عديدة، قد خاض، بلغة فرنسية محكمة، في «النزيف» الذي خلّفته الهجرة وفي مدى أهمية النظر إلى المكوِّن اليهودي، جنبًا إلى جنب باقي المكوّنات الأخرى المشكّلة لـ«اللحمة المجتمعية» للمغرب[٧].

وعلى ذكر النشر المنتظم، فإنه لا يمكننا التغافل عن الكاتب العصامي علي أفيلال الذي نشر ما يزيد على عشرين رواية، هذا وإن كان هناك «حيف» أظهره النقاد تجاه هذا الكاتب. وهو يأخذ على هؤلاء أنهم لا يزالون ينظرون إليه كـ«حلاق»، ومعنى ذلك أنهم لا ينظرون إليه باعتباره روائيًا. وأهم ما يلفت الانتباه، في عالم هذا الأخير، هو إعطاؤه أهمية كبيرة للمرأة. غير أنه، ومن الأسطر الأولى من روايته **ميلودة** (١٩٩٩)، التي خصّها الناقد سعيد يقطين بتقديم مقتضب، نتأكد من مدى «النبرة الرومنسية» التي تلوي بـ«الرؤية» ومن «الكلمات» التي تفوق حجم «الأشياء». هذا مع أن **ميلودة**، بحمولة اسمها الشعبي، تتيح إمكانات هائلة للتشابك مع العالم السفلي وتفجير «الزفت الاجتماعي» تاليًا.

وإذا كان كثيرون قد صادفوا عراقيل كثيرة على مستوى اختراق الوسط الأدبي في المغرب، فإن آخرين، وهم قلّة، تمكنوا من هذا الاختراق، وفي مقدّم هؤلاء بهاء الدين الطود، وهو من الأسماء التي جاءت إلى الكتابة متأخرة (من المحاماة)، وقد تمكّن من لفت الانتباه إليه من أولى رواياته **البعيدون** (٢٠٠١)، لاعتبارات عديدة لا يمكن ردّها إلى نصه الروائي فقط. لقد تسابق نقاد كثيرون نحو هذا النص، وكان كاتب الدراسة أحد هؤلاء. وفي الحق، لم تكن رواية **موسم الهجرة إلى الشمال** (١٩٦٧) في أساس ظهور «نظرية الخطاب ما بعد الكولونيالي» فقط، بل إنها مهدّت لهذه «النظرية»[٨]. وليس غريبًا أن يشكِّل الطيب صالح، برائعته، «مدرسة» امتد تأثيرها داخل عدد من البلدان العربية. ومن الطبيعي أن يمتد هذا التأثير إلى المغرب على نحو ما يتجسد في رواية **البعيدون** السالفة الذكر، بل إن هذا النص يضعنا -على مستوى «الأطروحة» الناظمة له- إزاء نوع من «الاستنساخ» لرواية الطيب صالح.

تتمحور رواية **البعيدون** حول شخصية تحمل اسم «إدريس» سترحل بدورها إلى «الغرب» من أجل دراسة «الصحافة»، بل والعمل في إحدى المجلات «اللندنية» التي تُعنى بـ«الاستشراق»، وبعد ذلك تعود إلى موطنها الأصلي (المغرب) لتلقى المصير نفسه الذي لقيه «مصطفى سعيد» الطيب صالح، أي «الموت». هذا على الرغم من أن الكاتب حاول إعطاء «الموت» طابعًا «محليًا» (مأساويًا) حين جعل «مياه الأمطار» تجرف البطل في مدينته الهامشية «القصر الكبير». و«إدريس»، في **البعيدون**، مات قبل أن يموت؛ أو بكلام آخر: لقد كان يحمل معه موته «المؤجل» منذ أن ولج «الغرب». إن دور «المثقف» الذي أراد أن يضطلع به سرعان ما جعله يصطدم بـ«جدار الغرب السميك» (والمتصهيِّن، أيضًا). وقد حصل له هذا الوعي حين صرخ العامل التقني في «المجلة»، وفي

---

٧ انظر، حول إدمون عمران المليح، كتابي، **الكتابة والهويات القاتلة** (عمّان: دار أزمنة ٢٠٠٨).

٨ انظر، في هذا الصدد: خيري دومة، **عدوى الرحيل: موسم الهجرة إلى الشمال ونظرية «ما بعد الاستعمار»** (عمّان: دار أزمنة، ٢٠١٠).

أثناء الحفل الذي أقامه ستيف الصحافي في «المجلة» نفسها، في وجه إدريس قائلًا: «أنت إدريس... لتعلم أن كتابتك مقرفة، تبعث على الغثيان، تحاول تلميع صورة العربي من خلال ما تدّعيه من حضارة الشرق. أنت دجال، متى كان للعرب وللشرق عمومًا حضارة حتى ينقلها عنهم الغرب؟»

كما سيطل بهاء الدين الطود، بعد عقد من الغياب، من خلال رواية ثانية، هي **أبو حيان في طنجة** (٢٠١٠)، وقد جعل من طنجة خلفية للوقائع، على شاكلة روايات مغربية سابقة مثل **بحر الظلمات** لمحمد الدغمومي (١٩٩٠) و**مغارات** عز الدين التازي (١٩٩٤) و**الضوء الهارب** لمحمد برادة (١٩٩٥) و**فراق في طنجة** (١٩٩٦) لعبد الحي المودن. وكل ذلك من خلال شخصية أبي حيان التوحيدي التي ستجد ذاتها، بعد التيه والتشظّي، في هذه المدينة. وسيصادم الكاتب ما بين التوحيدي «فيلسوف الأدباء وأديب الفلاسفة»، والرصين، علاوة على ذلك، والكاتب العالمي المزاجي والمتقلِّب محمد شكري؛ وكل ذلك في مختتم القرن العشرين، كما سيجعل أبا حيان يتعرض لمحاكمة على الطريقة الكافكاوية. إجمالًا: إن الرواية تطرح مشكلات التراث والتاريخ والقانون، ومشكلات الكتابة والثقافة والسخرية... في سياق التشابك مع المكان، وذلك من خلال محمد شكري الذي صار علامة على مدينة طنجة. ويظهر أن الرواية بعيدة عن الرواية الأولى من ناحية مدخل الفن الروائي، وكان في إمكان الكاتب أن يشتغل أكثر على «التناص»، وفي المدار الذي لا يفارق نوعًا من التناغم ما بين التخييلي والمرجعي، حتى يضمن لنصه بُعدًا من التماسك والتجذر الفنيين. هذا بالإضافة إلى شرط تسريب «الدلالة الاجتماعية» في الفضاء الدلالي للرواية، وفي إطار من استقطار «التراث المعاصر» حتّى تتم الاستجابة للحاضر.

وعندما نتحدث عن الأسماء الجديدة، لا بد من الإشارة إلى مصطفى لغتيري الذي نشر روايات كثيرة، مثل **رجال وكلاب** (٢٠٠٧) و**تسونامي** (٢٠٠٨) و**عائشة القديسة** (٢٠٠٨) و**ليلة إفريقية** (٢٠١٠) و**رقصة العنكبوت** (٢٠١١) و**ابن السماء** (٢٠١٢) و**على ضفاف البحيرة** (٢٠١٢). ونور الدين وحيد، صاحب **غدًا تكتمل الحكاية** (١٩٩٦) و**رماد البارحة** (١٩٩٩) و**شارع الرباط** (٢٠٠١). ولا بأس في أن نشير إلى عمرو القاضي في **البرزخ** (١٩٩٦) و**الطائر في العنق** (١٩٩٨) و**رائحة الزمن الميت** (٢٠٠٠) و**الإبحار إلى إيثاكا** (٢٠٠١). كما ينبغي ألا تفوتنا الإشارة إلى الأكاديمي شعيب حليفي، الذي يبدو أنه يقاوم من أجل الجمع بين البحث الأكاديمي والكتابة الروائية، هذا وإن كان يقول «إنني أميل إلى التخييل حيث أشعر بحرّية أكبر في القول السردي وتحرير خيالاتي وخيالات من قد أمثلهم أو أعكس تمثّلاتهم»، وهو ما يظهر من خلاله نصوصه الروائية **مساء الشوق** (١٩٩٢) و**زمن الشاوية** (١٩٩٤) و**رائحة الجنة** (١٩٩٦) و**مجازفات البيزنطي** (٢٠٠٦) و**أنا أيضًا تخمينات مهملة** (٢٠١٠) و**لا أحد يستطيع القفز فوق ظله** (٢٠١٠). ونصوص هذا الأخير، وبشهادة نقاد، «متنوّعة ومركّبة»؛ إضافة إلى أنها تحفل بـ«المكان».

في سياق الروائيين، ومن الذين تلوا الرواد واللاحقين على هؤلاء، هناك عبد الكريم الجويطي الذي تمكن من أن يلفت الانتباه إليه من خلال روايته **كتيبة الخراب** (٢٠٠٧) التي تعرّف عليها القارئ العربي من خلال انضمامها إلى اللائحة ١٦ لجائزة البوكر (٢٠١١). رواية، تجعل من مدينة بني ملال خلفية عامة وليس سيرة، لتغوص في الواقع اليومي، ومن خلاله في العلائق الاجتماعية، ولتسخر من السلطة التي تفصح عن نفسها بأشكال عارية ووقحة. ولذلك، وفي واحدة من حكايات الرواية، فإنه حتّى تلك «الشجيرة» التي تهديها سيدة دنماركية إلى بلدية المدينة نفسها كي تزرعها، كعربون محبّة وتحية لحبيبها الذي توفي، تصير «مشكلة». تلك هي السلطة التي تسعى إلى رصد الفرد وتفتيته وسحقه. رواية استثمر فيها الكاتب «مخزونه القرائي» على النحو

الذي جعله يرسم أكثر من مسافة مع نصوصه السابقة، وخصوصًا **زغاريد الموت** (١٩٩٦) المثقلة بنوع من «الأليغوريا المنهكة والمشتتة».

على الرغم من أنّ هدفنا يتجاوز الجرد، فإن ذلك لا يحول دون التذكير بأسماء أخرى جديدة نشرت نصوصًا روائية، كما هو الشأن بالنسبة إلى حسن البقالي في **ماء الأعماق** (٢٠٠١)، وأحمد الكبيري (وقد أحلنا عليه) في **مصابيح مطفأة** (٢٠٠٤)، والحبيب الدايم ربي في **زريعة البلاد** (٢٠٠٤)، وجمال بو طيب في **سوق النساء** (٢٠٠٦)، ومحمد البوزيدي في **وطن بحجم غرفة** (٢٠٠٧)، وسعيد بوكرامي في **ثقل العالم** (٢٠٠٨)، ورشيد الجلولي في **الخوف** (٢٠٠٩)، ومحمد أمنصور في **دموع باخوس** (٢٠١٠)... وصولًا إلى هشام ناجح في **المدينة التي**... (٢٠١٢)، من دون التغافل عن البشير الدامون، الذي طالعنا من خلال روايته الأولى (واللافتة) **سرير الأسرار**، التي صدرت عن دار الآداب العام ٢٠٠٨ وسعت، وبدفق لغوي ناعم وسلس، ومن خلال ميل واضح إلى الحكي، إلى التشابك مع العالم السفلي... وذلك من خلال لغم الدعارة المفترس، وما ينجم عن هذه الأخيرة من نظرة تنميطية لـ«الآخر» المتعاطي لها، وإلى الحد الذي يجعل هذا الأخير «آخر خارجيًا».

المؤكد أن هذه النصوص مختلفة، سواء من ناحية الوقائع أو من ناحية الخطاب الذي يستوعب هذه الوقائع. والمؤكد، كذلك، أن بعضها في حاجة إلى قراءة مستقلة لاستخلاص دلالات «القطيعة»، أو «تحولات النص الروائي»، ولتبيان مستويات «الجِدّة» فيها. والأهم أن بعضها سعى، كلٌّ بطريقته، إلى التشابك مع نص الواقع الاجتماعي، هذا وإن كان هذا التشابك يظل يفتقد مقوّمات التشابك ومرتكزاته، فيما سعى بعضها الآخر إلى الارتماء في الذات وفي التأمل ومحاولة التقاط «نبض المطلق». ويقضي منّا «شرط التقويم» استخلاص عدم خوض الروائيين الجدد في القاع الاجتماعي، اعتمادًا على أساليب السخرية والمفارقة والتنويع في مستويات الكتابة؛ وكأن الرغبة في الكتابة، هنا، تفوق الانتماء إلى حقل الأدب.

بنات شهرزاد

الآن، ما الذي يمكن قوله عن بنات شهرزاد ومدى إسهامهن في السجل الروائي المغربي؟ الأكيد، على مدار العقد الأخير، هو وجودنا بإزاء كاتبات مغايرات لكاتبات سابقات، مثل ليلى أبو زيد وخناثة بنونة، لاعتبارات عديدة، في مقدّمها اتساع هامش الحرية وانتشار المرأة في الفضاء العام وسياق الحراك الاجتماعي المتدافع... إلخ. رغم ذلك، يسجّل الملاحظ قلة عدد الكاتبات الروائيات في المغرب حتى الآن، مقارنة بأقطار أخرى، كما هي الحال بالنسبة إلى الكاتبات السعوديات اللائي نجحن، وإن من ناحية «الخطاب الثقافي» المضمر في النوع الروائي، في اختراق «الخطوط الحمراء» وتحريك «المكبوت الاجتماعي»[9]. وقد تعمّدنا الإحالة على الرواية السعودية، في دلالة على أن هامش الحرية لا تترتب عليه، بالنتيجة، «طفرة روائية»، حتى في المدار الذي يجعل من الطفرة ذاتها «ظاهرة اجتماعية» كما في الحال السعودية.

تقتضي منّا الحالة المغربية، في حال الرواية الجديدة، التشديد على روائيات عدة، في مقدّمهن الزهرة رميج. وعلى الرغم من أن هذه الروائيّة جاءت إلى الكتابة متأخرة، فإنها تمكّنت من أن تفرض ذاتها، وذلك من خلال

٩ انظر دراستي عن الرواية السعودية: «من الكتابة إلى المواجهة،» في **الكلمة** (الإلكترونية)، السنة ٣، العدد ٣٠ (حزيران/يونيو ٢٠٠٩).

روايتيها **أخاديد الأسوار** (٢٠٠٧) و**عزوزة** (٢٠١٠) (سنتحدث عنها). تعالج في الرواية الأولى موضوع الاعتقال الذي طاول كثيرًا من مبدعي جيل السبعينيات ومثقفيه وسياسييه. وهو الموضوع الذي تصدّر الواجهة الثقافية، بشكل لافت، في التسعينيات النازلة وبداية الألفية. وكانت كاتبة مغربية أخرى، هي خديجة مروزاي، قد خصصت، للتجربة ذاتها، نصًا روائيًا، هو **سيرة الرماد** (٢٠٠٠)، غير أنه، مقارنة بنص الرميج، طغت عليه «المباشرية» و«المنوالية»، سيرًا على أغلب نصوص هذه التجربة التي لم يفلح عديد من كتابها وكاتباتها في التقاط دلالاتها النابضة والطازجة، وذلك من خلال التركيز على «عمل الذاكرة» وفي المنظور ذاته الذي لا يفارق «سياسة الذاكرة» ذاتها.

ولعل «الثابت الرومنسي المتأوج» في عالم الزهرة رميج، هو ما نجده، من خارج إلحاح «المكوِّن المكاني المحلي»، في روايات فاتحة مرشيد. وكانت هذه الأخيرة قد جاءت إلى الرواية من الشعر، بعد أن جاءت إليهما معًا من الطب الذي ستستثمره في روايتها الأولى **لحظات لا غير** (٢٠٠٧) التي جعلت فيها من الحب، الذي سيصل ما بين طبيبة نفسانية ومعتقل سياسي سابق، جسرًا للخروج من جروح الاعتقال. وكانت هذه الرواية قد حظيت بقراءات عديدة، مقارنة بروايتها الثانية **مخالب المتعة** (٢٠٠٩) التي وسعت فيها من تشابكها مع المكون الاجتماعي، ممثّلًا في البطالة والزواج. أما في روايتها الثالثة **الملهمات** (٢٠٠١)، فقد عادت فيها إلى الالتصاق أكثر بموضوع المرأة والإبداع والإلهام. إجمالًا، لقد أصرّت فاتحة مرشيد على نوع من التشابك، مع التحولات الاجتماعية، لكن من خلال نوع من «التصعيد الفني» الذي لا يحفل بالمكون الطوبوغرافي المحلي، فرواياتها لا تمنح إحساس التشكل من خلال الزمن والمكان أو «أرشيف المرحلة».

على أن المحارم الاجتماعية، خصوصًا من ناحية الجنس، هو ما ستتصدى له، وبجرأة نادرة، الكاتبة الشابة مليكة مستظرف التي ستفارق الحياة، بعد مرض عضال، العام ٢٠٠٦، من دون أن تقفل عقدها الثالث، تاركة وراءها رواية ثائرة وساخطة هي **جراح الروح والجسد** (١٩٩٩). وتتأكد دلالات المواجهة من الصفحة الأولى التي نقرأ فيها «لم يعد يهمني أحد»، و«قررت أن أحكي كل شيء بدون خوف أو حشومة». وتحكي عمّا يطاول المرأة في مجتمع ذكوري متسلّط وقامع، وذلك من خلال شابة أوّل ما سيلاقي طريقها، وهي في السادسة من عمرها، اغتصاب فظيع من قبل وحش لا إنسان، وبما سينجم عن ذلك من جروح مفتوحة، خصوصًا في عالم لا تسود فيه سوى الأخبار السيئة التي ستلازم الشابة في دروب الحياة. وحتى الذاكرة، وفيما بعد، ستضاعف من الجروح: «أحاول أن أتذكر الأشياء الجميلة في حياتي. فلا أجد شيئًا. حياتي ليس فيها سوى الخوف والحزن ثم المرض». ذلك أنَّ المرأة، في مثل هذا العالم، مطلوب منها أن تلازم البيت، وأن تكون «آلة للتوليد» ليس غير. أما أن تصرّ الطالبة على مواصلة الدراسة، فذلك لا يتطلب إلا الرحيل إلى الغرب كما ورد في نهاية الرواية.

لقد نظر بعضهم إلى الرواية الأخيرة على أنها امتداد للسيرة الذاتية الروائية **الخبز الحافي** التي تنطوي، بمفردها، على تاريخ بأكمله. والظاهر أن رواية محمد شكري مكتوبة بشطارة وباستقطار، مقارنةً بـ **جراح الروح والجسد** وبنصوص أخرى حاولت بدورها إلقاء الحجر ذاته في البركة الراكدة والآسنة، التي كان لمحمد شكري قصب السبق في التطاول عليها. في **جراح الروح والجسد** كان الإصرار على «تبليغ الرسالة» هو الأهم، مقارنة بمقتضيات النوع الروائي.

المحارم نفسها هي ما ستحاول اقتحامها كاتبة روائية أخرى ستطلّ في مفتح الألفية الثالثة، نقصد وفاء مليح من خلال روايتها **عندما يبكي الرجال** (٢٠٠٧)، ومن قبل مجموعتها القصصية **اعترافات رجل وقح** (٢٠٠٤)، من

دون التغافل عن مقالاتها المتضمَّنة في كتابها النقدي المفتوح **أنا الأنثى، الأنا المبدعة** (٢٠٠٩). وقد حرصنا على استحضار عناوين الكاتبة تأكيدًا لرغبة هذه الأخيرة في إيلاء أهمية للحكي الذي لا يفارق مناط تشكّل الأنوثة ذاتها وليس مجرد الدفاع عنها أو الصراخ بصددها. ومن ثم، فإن الدفع بالرجال، وفي إطار من التخييل، إلى «البكاء» أو «الاعتراف»، لا يدنو بأي حال من لوثة «مناطحة الرجل» بقدر ما يخفي نوعًا من «عطش الأنوثة». ومن ثم، فإن موت «البوكلي»، في **عندما يبكي الرجال** -ولاعتبارات عدّة لا ترتدّ إلى العجز الجنسي بمفرده كما يفهم من ظاهر الرواية- لا يفيد، في تأويلنا، التضحية بالرجل بقدر ما يفيد نبذ مكامن الخلل التي تعوق إمكان تعضيد الأنوثة في مجتمع يكون فيه الفرد ضحية القيم ذاتها التي يطمح إلى الدفاع عنها... وكأن المجتمع، هنا، «مؤامرة».

وإذا كانت الآلة الأكاديمية، في تموقعها في قلعة «الأدب النسائي»، لم تمكّن زهور كروم، رغم روايتيها **جسد ومدينة** (١٩٩٦) و**قلادة قرنفل** (٢٠٠٤)، من تأكيد حضورها باعتبارها، في المقام الأول، «كاتبة روائية»، فإن زهرة المنصوري شقت لتجربتها طريقًا مغايرًا. وعندما طالعتنا روايتها الأولى **البوار** (٢٠٠٦)، اعتقد كثيرون أن الأمر يتعلق بتحول من الشعر إلى الرواية على نحو ما حصل لبعض بنات شهرزاد، غير أن حصول الرواية، في جنسها الأدبي، على «جائزة المغرب» لعام ٢٠٠٦ (مناصفة مع الكاتب حمزة بن إدريس العثماني عن روايته **ابن الشمس**)، سرعان ما سيجعلنا نتأكد من أن الأمر لا يتعلق بالشاعرة زهرة المنصوري التي حرصت على تأكيد حضورها الشعري منذ أواسط الثمانينيات وإنما بزهرة منصوري أخرى مشدودة، بالمطلق، إلى الرواية.

تعالج الرواية الأخيرة، بأسلوب سلس، ومن خلال قرية في شمال المغرب، مشكلة المخدرات وما نجم عنها من عوالم وهموم ومن تبدّل في مجال القيم والنظر إلى البشر والحياة... إلخ. أما في روايتها الثانية، وبعنوانها الشاعري والخادع، **من يُبكي النوارس** (٢٠٠٦)، فقد وسّعت من الموضوع، وذلك حين اختارت أن تستجيب لتداعيات ١١ أيلول/ سبتمبر وما خلّفته من تعميق للبقية الباقية من «القولبة الاستشراقية» للإنسان العربي، المصنّف في صف الإرهاب ومحور الشر. لقد آثرت الكاتبة الخوض في هذا «الجرح» الذي يُعَد الغرب بدوره مسؤولًا عنه، ما دام أن هذا الأخير كامن في «جذور السعار الإسلامي»، إذا جاز أن نأخذ بعنوان المقال الأشهر لأبي الاستشراق برنارد لويس... وهو المقال الذي سيمهّد لظهور كتاب صمويل هنتنغتون **صدام الحضارات** (صيف ١٩٩٣). ولم يكن غريبًا أن تنال الكاتبة عن روايتها، بخلفيتها الفكرية الداعية إلى «التسامح»، «جائزة مؤسسة الفكر العربي» (٢٠٠٩).

أما روايتها الثالثة **الغثاء** (٢٠٠٩)، فقد عادت إلى موضوع أثير في «التاريخ الاجتماعي»، هو موضوع «السيبة» في مغرب ما قبل الاستعمار، وما رافق ذلك من قطع طرق وتسلط ومجاعات وأوبئة وأمراض وبؤس ومرارة... إلخ. تقول الساردة: «لم يكن هناك سوى القتل... في غابةٍ كان يعيش الناس. ولقد مرت البلاد بالسيبة... كان الكل يقتل الكل... كان المرء يقتل أخاه من أجل كسرة خبز. الفوضى عمّت البلاد: نهب وسلب وسرقة، وكل هذه الأمور كانت تؤدي إلى سفك الدماء. فإما قاتل أو مقتول... قانون الغاب... البيع والشراء في بني البشر كان مسألة عادية جدًا». الرواية «حفر تخييلي» في الذاكرة، و«إدانة للنسيان» كما لخص بعضهم؛ وتفكير في التاريخ وفي المدار الذي لا يفارق التخييل.

الظاهر أن زهرة منصوري تحرّرت من «شرنقة أدب المرأة»، خصوصًا في المدار الذي يقرن هذا الأدب بـ«منظور الكتابة النسائية» كما في حال الكاتبات السابقات الزهرة رميج وفاتحة مرشيد ووفاء مليح وكاتبات أخريات لم

نذكرهن، مثل حليمة الإسماعيلي في **أغنية لذاكرة متعبة** (٢٠٠٤) واسمهان الزعيم في **ما قيل همسًا** (٢٠٠٧). والشرنقة السالفة الذكر هي ما حاولت أن تتخلّص منها بديعة الراضي في روايتها **غرباء المحيط** (٢٠١١) التي شدّدت فيها، اعتمادًا على لغة رقيقة وناعمة، على «حموضة اليومي» التي دفعت بثلاثة أصدقاء إلى خيار الهجرة السرية ليجدوا أنفسهم، بعد اصطدام بـ«جدار الغرب»، لا غرباء فقط بل ومدفونين في مقبرة جماعية، ومن ثمّ مجهولين في المهات كما في الحياة من قبل؛ حياة لا يمكن للمرء أن يأسف على مفارقتها.

صور المثقّف، الغرب

يهمّنا الآن أن نوجز الحديث عن «تحول دلالي» في النسيج الروائي في المغرب، وذلك من خلال ما يمكن نعته بـ«دور» أو «أداء المثقف» الذي يمكن للكاتب الروائي، من خلال تداخل التخييل (Fiction) مع التحقيق (Diction)، الاضطلاع به أو على الأقل الاحتكام إلى نوع من الحس الثقافي في التشابك مع الواقع الاجتماعي... من دون أن يكون، في تصورنا، هنا، جعل الرواية مجرد «أداة»، وهو ما يفرغها من «وجودها الذاتي المستقل» أمام جموح المثقف نحو تأكيد حضوره النقدي في السياق (المعاكس) الذي يستوعبه وعبر قنوات أخرى. وفي هذا الصدد يمكن التشديد على الرواية-المنعطف **لعبة النسيان**، على الرغم من أنها صادرة العام ١٩٨٧، أي قبل الفترة التي اخترناها مدارًا زمنيًا لهذه الدراسة. لقد تمكنت هذه الرواية، على الرغم من إفادتها من تقنيات «الرواية الجديدة»، من أن تخطو خطوات ملحوظة على طريق التحرّر من «إغماض التجريب» الذي لوّى بروايات صدرت قبلها بسنوات معدودة. وتستمد الرواية عناصرها وفضاءاتها وشخوصها من مرحلتين تاريخيتين مختلفتين: فاس والرباط في الأربعينيات والخمسينيات، ثم المرحلة التي أعقبت إعلان الاستقلال إلى حدود الثمانينيات، على النحو الذي جعل منها مرحلة مغايرة بالنظر إلى ظروفها المغايرة ومشكلاتها الخاصة. ويمكن استخلاص أن الرواية سعت، ومن منظور نقدي أيضًا، إلى «تشخيص» التعارض القائم بين مجتمع تقليدي منسجم مع قيمه، ومجتمع أخذ يعيش مشكلات التحوّل عبر التحديث والصراعات السياسية والاجتماعية.

وفي سياق تأكيد «حس المثقف»، الذي يلوي بمجمل النظرة الناظمة للنص الروائي، فإنه يمكن التشديد على رواية محمد الأشعري السالفة الذكر، **القوس والفراشة** التي فارق فيها موضوع روايته **جنوب الروح**، المتمثل في «المجتمع المغربي التقليدي الغميس»، كما ينعته المؤرخ عبد الله العروي[١٠]، نحو «مجتمع الحداثة» بقيمه الجديدة الكاشفة عن «تصدّع» في العلائق البشرية وفي الروابط الاجتماعية، والكاشفة عن «انشطار» في مجال النظر إلى الحياة وعن «تراجيديا مفتوحة» في مصائر الشخصيات. لقد أصرّت الرواية على أن تجعل موضوع «التطرف الديني»، أو «الجنون الديني» كما نعته إدوارد سعيد، في مقدّم التحولات التي عصفت بالمجتمع المغربي المعاصر، وذلك من خلال شخصية يوسف (وهو صحافي وكاتب تقدمي ومعتقل سياسي سابق)، الذي سيتلقى رسالة مقتضبة وصادمة من تنظيم القاعدة تخبره بمقتل ابنه مع طالبان في أفغانستان. وحصل ذلك بعد أن استقرّ هذا الأخير على أن ابنه (الوحيد، للمناسبة) يواصل دراسته في إحدى كبريات المدارس الهندسية في فرنسا، فيما كانت «ماكينات الشحن العقائدي» قد خلّصته من آخر شعرة تصله بالوجود. وهذه الواقعة ستجعل كل شيء من حول يوسف ينهار، كما أن هذا الانهيار سيطبع مجمل الحياة اللاحقة لهذا الأخير.

---

١٠ عبد الله العروي، **مجمل تاريخ المغرب**، ط ٦ (الدار البيضاء؛ بيروت: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٢)، ص ٦٥٢.

غير أن ما يؤخذ على هذا الصنف من الروايات، ورغم لغته المدروسة، هو سقوطها في ما ينعت بـ«الرواية الإعلامية». والظاهر أن المشكل لا يكمن في التعاطي مع موضوع التطرف الديني في ذاته، وإنما في النظرة الماسكة بتدافع الوقائع والشخوص. ولا داعي، هنا، للتذكير بعناوين روايات عربية عالجت الموضوع نفسه، غير أنها تحرّرت من «تأثير الإعلام». والظاهر أن «الرواية الإعلامية» لم يسلم منها محمد برادة نفسه في روايته **امرأة النسيان** (٢٠٠٤) التي بدا فيه «ناقماً» على «تجربة التناوب» التي خوّلت حزب الاتحاد الاشتراكي ترؤس الحكومة المغربية (١٩٩٨–٢٠٠٢). لقد توقف الكاتب عند وقائع كثيرة كان الإعلام (المكتوب خاصة) قد تناولها. وفي ما يخص المثقف، أو تمظهرات المثقف في الرواية، فقدر المعارض ألّا يموت وهو في المعارضة، كما ورد في الرواية. غير أن ما اتسم به التسيير السالف الذكر، ونتيجة «الأسمنت الدولتي» ونتيجة إكراهات التكتيك السياسي وارتباك «البيت الداخلي»، كل ذلك ولّد «خيبة المثقف». وهذه الخيبة هي، وفي النزْع الأخير، «خيبة معمَّمة».

وثمة تحوّل دلالي آخر، في الرواية المغربية، ومن خارج «صور المثقف» الأخيرة، ومن خارج دوائر التشابك (المباشر) مع الواقع الاجتماعي على نحو ما سعينا من قبل إلى استخلاص مجمل دلالاته. ونقصد، هنا، موضوع الاستعمار، والغرب بصفة عامة، الذي عاد، ومن جديد، ليؤكد حضوره وبطريقة مغايرة بعض الشيء للروايات التي عُنيت بالموضوع نفسه في فترات سابقة. وكما يقول الأستاذ أحمد اليابوري، في سياق دراسته لرواية **الغربة** لعبد الله العروي نفسه، «إن تيمة الغرب تكاد تكون مستهلكة في الرواية العربية، إلا أن كل نص روائي يتناول ذلك الغرب تحت ضغط أسئلة خاصة، يطرحها الواقع، خارج دائرة الأجوبة الجاهزة التي يقدمها تراث الماضي»[١١].

الرواية الأولى التي تستوقفنا، هنا، هي رواية الكاتب والأكاديمي محمد أنقار **باريو مالقة** (٢٠٠٧) التي تطرح، من وجهة نظر مشوقة وموغلة في الحوار والوصف، مسألة الاستعمار (الإسباني) ودوره في تشكيل حي هامشي. وإذا ما كانت رواية محمد أنقار الأولى **المصري** (٢٠٠٣) قد لفتت أنظار النقاد إليها، فإن رواية **باريو مالقة** خطفت الأنظار إليها. والرواية لا تستقر على بطل محدد، ولا تهاجم الاستعمار بل تومئ إلى «الجرح الصامت» الذي أخذ يخلفه رحيل هذا الأخير بعد أن نال المغرب استقلاله. لقد أرادت أن تؤرخ، وفي إطار من الأدب، لحي منسي كسائر الأحياء التي شكلها الاستعمار. الرواية تقع في صميم «الردّ كتابةً» أو «الردّ الكتابي» كما ترجمه المؤلف، خصوصًا أنه كان قد أسهم في النقد المعاصر بدراسة لافتة موسومة **بناء الصورة في الرواية الاستعمارية** (١٩٩٤) سعى فيها إلى رصد تمثلات الرواية الإسبانية الكولونيالية للإنسان المغربي.

والرواية الثانية التي تستوقفنا، أيضًا، هي رواية الزهرة رميج **عزوزة** (٢٠١٠) في دلالة على اسم نسائي شعبي ساد، على نطاق، واسع، في المغرب من قبل. والرواية تعرض لما كنا، وعلى مدار دراسة (أكاديمية) موسّعة، قد نعتناه بـ«الاستعمار المضاعف»[١٢]: استعمار خارجي من قبل الإمبراطورية الفرنسية وقتذاك، واستعمار من قبل الرجل أو المجتمع التقليدي بصفة عامة. والاستعمار الأخير لم يكن يقل بشاعة عن الاستعمار الأوّل إن لم نقل إنه فاقه في الامتهان والتحقير. وكانت خلاصتنا، بخصوص **عزوزة**، من خلال الدراسة المطوّلة المشار إليها من قبل، على النحو التالي: «عزوزة، بكشفها عن المجتمع القبلي الانقسامي، وبهجرة الأسرة إلى المدينة، على النحو الذي أفضى إلى «ميلاد البروليتاريا» التي تحدّث عنها روبير مونطاني وسواه، تكون هي المغرب ذاته في مرحلة

١١ أحمد اليابوري، **دينامية النص الروائي** (الرباط: اتحاد كتاب المغرب، ١٩٩٣)، ص ٥١.
١٢ يحيى بن الوليد، «المرأة والاستعمار المضاعف»، **الكلمة** (الإلكترونية)، السنة ٦، العدد ٥٨ (شباط/ فبراير ٢٠١٢).

من مراحله الصعبة هي مرحلة الأربعينيات الصاعدة. الظاهر أن الكاتبة إحدى حفيدات عزوزة. والظاهر أيضًا أننا كلنّا عزوزة، وأن موتها مسؤولية الجميع. وهي ماتت قبلنا أو ماتت بدلًا منا؛ ولذلك إننا مدعوون جميعًا إلى رد الاعتبار لها. والرواية هي علامة على طريق المواجهة الأعرض، وكل ذلك من خلال «الرد الكتابي» السالف الذكر.

والرواية الثالثة التي تطرح موضوع الغرب بصفة عامة، ومن خلال مدينة طنجة الكوسموبوليتانية، التي كانت خاضعة لعديد من الدول إبان فترة الاستعمار، هي رواية **جيرترود شتاين** (٢٠١١) لصاحبها حسن نجمي. وكانت مدينة طنجة قد استهوت كثيرًا من الشخصيات النافذة في عالم السياسة والدبلوماسية وفي مجال المال والصيرفة والأعمال وفي عمليات المافيا والجاسوسية والتهريب والدعارة واللواط... إلخ. كما كانت قد استهوت أيضًا كثيرًا من الشخصيات العالمية والوازنة في عالم الأدب والفن والإعلام، ومن بين هذه الأسماء الكاتبة الأمريكية غيرترود شتاين (Gertrude Stein) التي ستحل بمدينة طنجة رفقة ملازمتها أليس طوكْلاسْ (Alice B. Toklas). وفي هذا السياق يجنّد السارد شخصية محمد الطنجاوي لـ«ولوج» عالم شتاين المتنوّع والغني، لا سيما من ناحية تعاطيها للجنس ونسج العلاقات مع الآخرين من فرنسيين وغير فرنسيين. الرواية تطرح، بدورها، ومن وجهة نظرها، مشكلة الإنسان العربي (Homoarabicus)، كما تطرح مسألة «غول الاستشراق» الذي واجهه الطنجاوي.

خاتمة

من خلال ما سبق، نوّد تأكيد أننا ركـّزنا، أكثر، على الأسماء الجديدة، وهي أسماء ليست شابـّة بأكملها إذا جاز أن نكرِّر ذلك ثانية. وكما نوّد تأكيد أن موضوع تشابك الرواية المغربية مع التحولات الاجتماعية، وعلى أهميته المعرفية، لا يغطي على مواضيع أخرى، سواء على مستوى صلة الرواية بما يؤسّس لـ«جنسها» في علائقها بالأجناس الأخرى، كما في حال موضوع «التخييل الذاتي» (Autofiction) الذي تجدّد النقاش النقدي بخصوصه، من جديد، في النقد الروائي في المغرب، أو في علائقها بمكوّناتها الذاتية، خصوصًا من ناحية «لغتها» التي صارت مجالًا لـ«التهجين» و«التكسير»، أو حتى في علاقتها بموضوع التوزيع والتداول والتلقي، كما في حال موضوع «الرواية الرائجة». ونتصور أن هذه المواضيع، وسواها من المواضيع الأخرى، وبما في ذلك مواضيع سابقة من مثل «التأسيس» و«التجريب»، جديرة بالكشف من خواص أخرى بنيوية وتكوينية وتداولية تميـّز النوع الروائي من سائر الأنواع الأخرى داخل حقل الإنتاج الأدبي بالمغرب.

وفي حال المنظور الذي صدرنا عنه، فإن الرواية، في المغرب، تظلّ مشروطة بمجمل «الأنساق» المتحكـّمة في الإنتاج الأدبي ككل، هذا وإن كان هذا الإنتاج - مقارنة ببلدان عربية محدّدة - لم يبلغ حد «التراكم» الذي عادة ما يحفـّز حتـّى على «المواكبة النقدية» بمعناها السوسيولوجي العام الذي يتأكـّد من خلال أواليات الرصد والفرز في أفق الاستقطار والاستخلاص، على النحو الذي يسمح، في سياق أوسع، بالحديث عن نوع من «الإنتاجية» في مجال الرواية، تلك الإنتاجية التي ارتقت، في أماكن أخرى، ومن جهات الأرض الأربع، إلى أن تلتبس بما ينعت بـ«الفكر الروائي» في التقاطه «ذبذبات» المجتمع وتفاعله مع التحولات التي يمور بها، كل ذلك في إطار من «التأثر المتبادل» ما بين التخييل والتحقيق الذي يضمن للنوع الروائي حضوره

الذاتي المستقل من ناحية، وانغراسه في الأفق الثقافي العام الذي يسعى بدوره إلى الإسهام في توجيه الإنسان والتاريخ من ناحية موازية.

وفي ضوء الملحوظة الأخيرة، فإن محاولة رصد تشابك الرواية مع التحولات المجتمعية في المغرب، في المدار الذي يجعل من الرواية أفقًا لـ«إبداع المستقبل» وعبر التخييل والسخرية... والكتابة، تجعل الناقد (الجاد) يتحفظ بعض الشيء بخصوص هذا «المطلب الفكري» لاعتبارات عديدة تتجاوز «التراكم» المشار إليه قبل قليل نحو حجم المعطى ذاته (المتاح) الذي لا يسمح بالحديث عن ضرب من التنوع على مستوى التعاطي الروائي مع المجتمع في «جدليته الملتبسة» وفي «قاعه الغميس» وفي «تقليدانيته متعددة الأبعاد»... وفي تطلّعات نماذجه نحو التحرّر من التكلّس والتبلّد والمصادرة والتأجيل... إلخ. ثم إن ما يضمن للرواية تجدّد قراءاتها هو تجاوزها لأن تكون مجرد «تمرين سردي»، لا سيّما في الاتجاه الذي يوفـّر لها أشكال التقدّم على طريق التجذر في الأدب بالمعنى «الجذري».

شعيب حليفي*

التأسيس للخيال المجتمعي في الرواية المغربية

استطاعت الرواية المغربية التأسيس لخيال مجتمعي يعكس جماليات الكتابة الروائية والتنويع في الموضوعات وفي مؤشرات الوعي الذي يكتب، فلم تعد حكرًا على النخب التقليدية أو المدن التاريخية (فاس، الدار البيضاء، الرباط، مراكش، طنجة)، بل امتدت إلى الفضاءات الهامشية مُنصتة لمشاعر وقضايا غير تلك التي عالجتها النصوص الروائية المعروفة. هكذا، تصبح الرواية ذاكرة المجتمع الخيالي بنسغه ومشاعره المتحولة، ترسم مسارات تراجيديا اجتماعية ضمن لَعِبٍ تخييلي ينحاز إلى الإبداع وتطوير كل الأدوات للوصول إلى المعنى الضائع في زحمة الخطابات الزائفة، وهو ما يخوّل للروائي، بهذا الوعي، أن يتقدم بعيدًا في تخوم مغامرات الكتابة باعتبارها المجال الفسيح للخيال والصراع، في إثبات لجدوى الكتابة الروائية ودورها في فهم الواقع ورصده وتأويله؛ ذلك الواقع الذي لم تعد له حدود فاصلة ومرئية مع اللاواقع، بين ما حدث فعلًا وما سيحدث احتمالًا، كما تشير إليه الرواية.

تقديم

لا تعكس الرواية، عمومًا، الصدى بأصواته وحركاته كلها، وإنما تُحاوره وتختار التعبير عمّا تراه رمزيًا غير مباشر؛ لأن كلّ نصّ يعبّر عن أفق ما، فهو متشكل من الأصوات والأفكار المختلفة ومن نسائج التعابير والأحلام والمعتقدات والتطلعات والقيم. وهو من ثم، نص ثقافي يبنى من عدة عناصر، يتداخل في بنائها تراكم الخطابات، الخاضعة للتوجيه والتطور أو التعديل في رؤيتها الجامعة والمشتركة، تبعًا للمهيمن المرجعي.

* أكاديمي وناقد وروائي مغربي.

والرواية بعامة، في مسيرتها، وبحكم تفاعلاتها وأدوارها، تؤسس لأسئلة وقيم وعلامات، لذلك فهي تسعى للاحتفاظ بدورها في داخل نسق عام في المجتمع، وتحتاج إلى تجديد دمائها وتطعيم حركاتها، وتعضيد رؤيتها وهويتها بمراجع ذات قنوات متعددة وسجلات مفتوحة على دينامية المتخيّل الجمعي، عبر استمدادات للقول الشفوي، والأفكار، مع الحاجة باستمرار إلى مراجع لتأكيد هويتها وهوية انتمائها الثقافي والاجتماعي وتحصينها؛ مراجع اجتماعية منفتحة على تفصيلات المعيش، تلتقط جميع التلوينات المحلية من لغات ولهجات وعادات وأوعية وتناقضات ومتخيل لإكسابها ملح الخصوصية.

والرواية المغربية، خلال مسيرتها القصيرة المتلازمة بالتطور والتجديد، عبر تنوع كتّابها وسرعة التحولات المجتمعية والثقافية، تتفاعل في تحققها ووجودها بهويتها وخصوصيتها، باعتبارها قناة ترفد شبكات غير محدودة من القنوات والسجلات وتتواصل، بالتلقي، مع مراجع من ثقافات أخرى ذات خصوصيات ووظائف مغايرة.

دنا عدد من المفكرين والمثقفين والباحثين، خلال نظرهم إلى الإبداع الروائي وعلاقته بالمجتمع، من تشخيص تجاذب النص السردي بين الذات والتاريخ والمجتمع، وهو تشخيص يحيل على مرجعيات رصيد الانطلاق الذي يعود إلى أسئلة الواقع المتجددة ومرجعها الثقافي الطويل، ثم الاجتماعي والنصي/ الإبداعي والنظري. ولعل في عودة الروائي إلى سؤال علاقته بالمجتمع والإنسان ما يؤكد أن وجودنا الأنطولوجي والحضاري رهن مدى قوة ثقافتنا، وأن ما يقع اليوم من تحولات على الصعد كافة، يعجل الحاجة إلى التخييل باعتباره الأقرب إلى الفهم والتأويل. والحال، أنه تتضافر في تشكّل أي ثقافة، في مرحلة تاريخية معيّنة عوامل، متعددة ومعقّدة، معلومة وغير معلومة، فيها عناصر ومكونات تكون مصدر قوتها أو ضعفها، وتكسبها التبعية أو الخصوصية.

ساهمت، في تشكّل الرواية المغربية وتطورها، وخصوصًا في المرحلة التي نحن بصدد التوقف عندها (١٩٩٢-٢٠١٢)، عدة عوامل أساسية أبرزت ملامحها وخصوصياتها، نجمل منها الأكثر تأثيرًا وحضورًا:

١- دور الجامعة المغربية، باعتبارها إطارًا معرفيًا عمل على تفعيل الأسئلة الثقافية المرتبطة بالمغرب والمشرق، والدرس الروائي، وكذلك التحسيس بالتيارات النقدية الغربية، وهو ما حقق تراكمًا في البحث الأكاديمي بخصوص الرواية والاهتمام بها نقديًا.

٢- الصحافة الثقافية بما عكسته من أفكار وأسئلة ومناقشات، وتيسير للمعارف والترجمات.

٣- المثاقفة المتعددة الأوجه مع التراث، ومع الشرق والغرب بآدابه ولغاته.

٤- الدور الريادي لبعض المثقفين الأدباء الذين مارسوا التوجيه العلمي والإشعاع الثقافي والتعريف بالرواية.

٥- التأثير القوي للدينامية الاجتماعية والسياسية، ومشاركة الأدباء في الشأن العام.

الأكيد أن هذه العوامل الخمسة وغيرها، كان لها شأن مشهود في تطور الرواية المغربية وتحديثها، هي وباقي الأجناس التعبيرية، وذلك لاعتبار مهم هو استمرارية هذه العوامل، حيث كانت، منذ البداية، قوة دفع في فك الارتباط مع ما يشد إلى التقليد والتبعية، أو الخطب الرسمية، ونشدان التحرر وإثبات الذات.

ولعل أهم تحرر يمكن التوقف عنده، خلال العقدين السابقين، هو تحرر الخطاب الروائي، الذي هو جزء ملتحم بالخطاب الثقافي، من وهم الشعارات ووهم الاحتماء بالماضي والأحلام التي تفتتت على مراحل دامية، لذلك كانت الرواية بوحًا «ثأريًا» وواجهة لإضاءة الزوايا والمنحنيات المعتمة، لاختبار الذات وتحقيق الهوية في تعريفها الحداثي المجسّد لما تريد الرواية المغربية أن تكونه وتُعبّر عنه. ولفترة طويلة كان البُعد الثوري في الخطاب

السياسي يرخي بظلاله السرابية والرومنسية على الخطاب الأدبي في الشق الإبداعي، الشعر والرواية، وهو ما جعل بنى التحديث في هذا القول الأدبي حاضرة في الرؤية والصوغ.

وترتيبًا لفهم طبيعة التحولات الاجتماعية والسياسية المرتبطة بالقول الروائي، لا بد من فهم وتحديد بعض العوامل الأخرى المتصلة بما سبق، منها الرغبة في إثبات الذات ثقافيًا ورمزيًا في وسط واقع كان - وما زال- يُصادر الأصوات ويزج بها في مساحات التهميش المتعددة.

إن ملامح هذا الجدل وتطوره بين طبيعة المرحلة، والتعابير الروائية المختلفة، تجسدت في وعي المثقفين بأهمية الرواية جنسًا له مقدرة على تأويل العالم؛ فمنذ التسعينيات سنجد انخراط كتّاب من حقول أخرى يكتبون الرواية ويجتهدون في كتابتها، كتّاب من حقول الفكر والتاريخ والفلسفة والدراسات الدينية والسياسة والنقد الأدبي والشعر... لأن الرواية تمتلك تلك البوابة السحرية للتشكيل الفني باللغة والنقد، تعبيرًا وبحثًا عن الذات، وفكًا للعزلة عن الصوت الداخلي الموصول بأصوات مفترضة من غير القادرين على استعمال الكتابة، عمومًا، والتخييل على وجه التحديد. كما ترتبط الرواية، في هذه الفترة بالذات - وهي ما زالت مستمرة، وفي تطور مطرد- بالتحرر والانتفاض، وأيضًا بالانعتاق من الانهيارات السريعة المتتالية لأحلام جميع الأعوام السابقة.

حداثة التعبير وتحديث المجتمع

يحتاج أي تحوّل إلى نخبة تحمل أفكارًا ومرجعية تستند إلى ثقافة وقيم ومشاعر. ولكي تتطور هذه النخبة، لا بد لها من نخبة مضادة تحمل مرجعية أخرى تتصارع معها. هذا هو شأن الحالة المغربية منذ الاستقلال (١٩٥٦) إلى العقد التسعيني من القرن العشرين الذي عرف تحولًا سيقود اليسار المغربي إلى تأليف الحكومة المسمّاة «حكومة التناوب»[١]، حيث كان إحساس المثقفين وخطابهم متوجهَين نحو مجتمع حداثي وديمقراطي، يقطع مع جميع الممارسات القديمة. إنه انفتاح سياسي محسوب، سيعمل المثقفون على استثماره وتوسيعه في وسائل الإعلام وفي كتاباتهم، خصوصًا في الصحافة المستقلة أو في عشرات المؤلفات السردية، من روايات ومذكرات ويوميات وسير ذاتية لمعتقلين سياسيين وضباط ممن شاركوا في انقلابات بداية السبعينيات. كانت أفكار هذه الكتابات، التي استمرت في الظهور على مدار العقدين الأخيرين، تتماس مع الوعي السياسي النقدي والحقوقي الذي اكتسب شرعية شعبية، كما تلتقي التطور النوعي للرواية المغربية في جمالياتها والدلالات الجديدة التي انفتحت عليها. كما كان هناك، من جهة ثانية، انتعاش مباحث أخرى في الخطاب التاريخي والفلسفي، والخطابات الأخرى التي تنتمي إلى العلوم الإنسانية والاجتماعية، وتتميّز بالجرأة في القراءة والتأويل والتقويم.

هكذا باتت الخطب متوازنة في نظرتها ونقدها وجدلها مع الواقع وتحولاته، تزامنًا مع انفتاح الإعلام المكتوب في المغرب بظهور صحافة شبابية غير متحزبة، بالمعنى الضيق، وخطابها متحرر يعرّي المحرّمات، بالإضافة إلى

١ ابتدأ النقاش حول فكرة التداول على السلطة (سمّي لاحقًا التناوب التوافقي) مع الملك الحسن الثاني عام ١٩٩٢، متزامنًا مع الشروع في نقاش عام للإصلاحات السياسية والديمقراطية ممثلة في إطلاق المعتقلين السياسيين، وتدشين مرحلة الانفراج السياسي، وتوسيع نطاق الحريات العامة، وإشراك أطراف المعارضة السياسية في تدبير الشأن السياسي للبلاد، إضافة إلى إجراء تعديل دستوري. وهو ما تحقق في ١٤ آذار/ مارس ١٩٩٨ بحكومة سيترأسها المعارض عبد الرحمان اليوسفي، باسم حزب الاتحاد الاشتراكي للقوات الشعبية برفقة حلفاء آخرين من الكتلة الديمقراطية. وهي التجربة التي ستتعثر إثر انتخابات أيلول/ سبتمبر ٢٠٠٢، حيث سيتم إزاحة اليوسفي وتعويضه بوزير أول تكنوقراطي (إدريس جطو) من أيلول/ سبتمبر ٢٠٠٢ إلى أيلول/ سبتمبر ٢٠٠٧ بحكومة سيترأسها حزب الاستقلال في شخص عباس الفاسي وستستمر إلى حين تشكيل حكومة حزب العدالة والتنمية (الإسلامي) في ٣ كانون الثاني/ يناير ٢٠١٢ بعد فوزه في انتخابات أيلول/ سبتمبر ٢٠١١.

ظهور جمعيات ثقافية وحقوقية، غير حكومية. وقد أنضجت هذه التجارب الحقل السياسي والإعلامي والثقافي بمفاهيم جريئة متفاعلة مع الحقل الثقافي، الذي عرفَ تشابكًا غير مسبوق بين المعارف، وهي تصوغ تصوراتها ضمن محاور الإنسان والمجتمع وما ينتجانه، وهو ما بات مدار التفكير والتخييل وملتقاهما بجميع الأساليب الممكنة، تنويعًا في التواصل والتجذّر.

إنها مرحلة ستعرف فيها الرواية المغربية طفرة بملامح التجديد والتحديث، تمتد وتتواصل مع مراحل سابقة تعود إلى حركة «أنفاس» الأدبية، والبحث في السرد المغربي ومكوناته مع أحمد اليبوري، والكتابات النقدية لمحمد برادة، وروايات وقصص مغربية ترفدها بهواجس شتى مع عبد الله العروي ومحمد زفزاف وأحمد المديني وعبدالكريم غلاب والميلودي شغموم وعز الدين التازي، وأصوات شبابية تلتحق بهؤلاء.. بالإضافة إلى حلقات أخرى في التشكيل والزجل والأغنية والمسرح.

ستصوغ الرواية المغربية، من خلال هذه القنوات، ملامح التحديث في غياب بنى تحتية حداثية، وستعرف كيف تتفاعل مع الأشكال والتعابير كلها، ومع الحركات الثقافية والفنية الداخلية والخارجية، ثم الاهتمام بالتيمات والتقنيات بشكل مواز، بحس رومنسي ثوري ورؤية واقعية صدامية، تحن إلى الأحلام المفقودة، أو تركن إلى الذات بحثًا في دواخلها عن خيوط للقبض على شيء ما. وقد تجلّت ملامح التحديث الأولى عبر التحكم في اللغة والمتخيل، من خلال تكسير جاهزية الجملة المهادنة بتركيبات قوية، معبّرة، حوارية تنحت لنفسها أنفاقًا في المعاني، وترتبط بمرجعيات اليومي والعابر والهامشي والذاتي. وعلى مستوى المتخيل، جرى الاقتراب من الذات والتاريخ والمجتمع بخصوصيات كل كاتب وسعيه إلى تحقيق قول فني فاعل. أمّا على المستوى النقدي، فقد تبلورت رؤى نقدية ومنهجية في إثر تفاعل الحقول والمجالات وتطور المرجعيات، والتراكم النصي، واستمرار دور الجامعة والصحافة في الحوار الأدبي والثقافي عامة. ولا بد من التصريح بأن هاجس التعبير عن الذات والتاريخ والمجتمع كان أساس التحول في أساليب الكتابة والارتباط بتنويعات التخييل الذي ارتقى من إثبات الذات عبر الكتابة إلى تأكيد وجود أدب مغربي مغاير يصوغ أشكاله التعبيرية مما تبدد ولم يتحصل في الواقع.

إن الوعي بالتحديث عند الروائي المغربي هو وعي جميع المثقفين في هذه المرحلة، وبالتالي، يُنظر إلى حداثة الرواية من حداثة الأدب الذي لا يتحدد بقيم جاهزة، ولكن بمنظور الأدباء ووعيهم، وبالمرحلة ومعطياتها وأنساقها المهيمنة. وإذا كان التحديث خلال النصف الأول من القرن العشرين، ومن منظور محمد الحجوي وابن الموقت المراكشي والتهامي الوزاني[٢]... ملائمًا للمرحلة ومقتضياتها، فإنه سيرتبط في العقدين الأخيرين، بحركات التحديث في الآداب الإنسانية كلّها، مع بعض الخصوصيات والملامح المتحققة.

وقد قارب الروائيون ونقّاد الرواية المغاربة هذا التحقق التحديثي والتطور من منظورات متقاربة، أكان ذلك في كلّيتها أو من خلال شكل تعبيري مفرد؛ فمحمد برادة ينظر إلى الأدب نظرته إلى باقي الأشكال التعبيرية، كونه يجاور الزمان ويحمل بصماته، ويرصد حركاته[٣]. وهو يرى أن الأدب المغربي الحديث عاش خمسين عامًا من التجريب والتراكم، إلى أن توافرت له اليوم اتجاهات متباينة في الإبداع وفهم الأدب ضمن سيرورة تحول في المفهوم وطرائق الكتابة[٤].

٢ محمد الحجوي وابن المؤقت المراكشي والتهامي الوزاني: كتّاب ومصلحون مغاربة تركوا عددًا من النصوص في أدب الرحلات والسيرة الذاتية.

٣ محمد برادة، **فضاءات روائية** (الرباط: منشورات وزارة الثقافة، ٢٠٠٣)، ص ٩٣.

٤ برادة، **فضاءات**، ص ٢٧٥.

أما أحمد اليبوري، فيقف في **دينامية النص الروائي**[٥] على أن التجديد في الأدب الروائي المغربي يبدأ من المغامرة في مناطق التوتر والاختلال، ويتحقق في الانفلات من أوليات الارتداد والتماثل. وقد رصد اليبوري ملامح التجديد والتحديث في أحد عشر نصًا روائيًا، كما رصد كيفيات استثمارها للواقعي واللاشعوري والأسطوري... برؤية موسعة وشمولية، تتناول التجديد والتحديث، في الأدب الروائي المغربي ضمن الرواية العربية انطلاقًا من المكون اللغوي والمتخيل والمثاقفة[٦].

وفي الفصل الخاص بالمكونات التحديثية للأدب المغربي، يدرس أحمد المديني[٧] مجموعة من المكونات الأساسية والمؤشرات الداخلية والخارجية، متلمسًا أبعاد الواقعية والملمح التاريخي والاجتماعي في هذا الأدب المثقل بالتاريخي والاجتماعي والتيارات الإيديولوجية والتأثيرات المتنوعة، وآثار المثاقفة.

ويحدد المديني، في دراسة أخرى له، الأدب المغربي في حلّته التجديدية ومنشئه الحديث بما لا يربو على نصف قرن إجمالًا[٨]. وقد تشكل جزء كبير من هذا الأدب قبيل الاستقلال وابتداء من العقد السبعيني، وحتى بطريقة اعتباطية، في كنف مؤسسة سياسية خاضعة في مرحلة أولى لتطلعات الحركة الوطنية وقيمها، وفي مرحلة لاحقة لإيديولوجية الحركة التقدمية الخاضعة لمطامح اليسار بتشكيلاته المختلفة، وهي التي احتوت الرؤية الأدبية بدءًا من ستينيات القرن المنصرم[٩].

إن التجديد والتحديث في الأدب المغربي أفقان شغلا - كما يذكر عبد الحميد عقار[١٠]- الأدباء المغاربة، وإن مفهوم الأدب، بما راكم، خضع لتغييرات مرافقة للسياق الثقافي والمجتمعي الموسوم بالدينامية وهاجس التأسيس والبحث بروح المساءلة وإعادة التفكير.

تصبح الرواية المغربية بهذا الوعي الذي يلامس جوهرها ويصوغ اتجاهاتها، مدركة لعناصرها ومكوناتها، وهو ما يتيح للعملية الإبداعية محطات للمساءلة والتطور وبناء خصوصيتها التي لا يمكن فصلها عن تيارات مدركة وأخرى غير مدرَكة.

تخييل الرؤية الاجتماعية

ظلّ تلازم الحوار بين التفكير والتخييل، أو الفكر والخيال، مستمرًا في الرواية المغربية، وهو ما تجلى في النصوص الإبداعية، أو في حوارات المبدعين؛ إذْ لا تخلو رواية من إقرار موقف أو مواقف معبّرة عن رفضها لواقعها بشكل مباشر أو عن طريق الانغماس في شيء آخر يكشف عن هذا الرفض بشكل غير مباشر.

لا تأتي الرؤية/ الرؤى في الرواية المغربية إلا في سياق فني متضافر مع ما هو ثقافي واجتماعي وسياسي، كما تعبّر عن ذلك روايات عبد الله العروي، حيث تبدو الحكاية منسابة وأساسية، في خلفيتها نهر جارٍ من الأسئلة التي تُخفي تفكيرًا عميقًا في قضايا حارقة، عبر أساليب كتابية تختار أفقًا حداثيًا ينشدُ مجتمعًا حداثيًا.

---

٥ أحمد اليبوري، **دينامية النص الروائي** (الرباط: منشورات اتحاد كتاب المغرب، ١٩٩٣)، ص ١٤٠.

٦ أحمد اليبوري، **في الرواية العربية: التكون والاشتغال** (الدار البيضاء: مكتبة المدارس، ٢٠٠٠).

٧ أحمد المديني، **الكتابة السردية في الأدب المغربي: التكوين والرؤية** (الرباط: مطبعة المعارف الجديدة، ٢٠٠٠)، ص ٥٧-٨٠.

٨ أحمد المديني، «ملاحظات وتأملات على عتبة التاريخ الأدبي،» في: الكتاب الجماعي **الأدب المغربي: مداخل للتفكير والسؤال** (الرباط: منشورات رابطة أدباء المغرب، ٢٠٠٠)، ص ٦٢.

٩ المديني، **ملاحظات**، ص ٦٧.

١٠ عبد الحميد عقار، «مسارات الأدب المغربي الحديث،» في الكتاب الجماعي **الأدب المغربي: مداخل للتفكير والسؤال**، ص ١٠.

إن عبد الله العروي، الذي يكتب التاريخ، مُدققًا ومُفككًا من خلال مفاهيم ومرجعيات مضبوطة، صارم في كل كلامه، يتحول إلى «لاعب» يجرّب المرونة والمراوغة في النظر وتقليب الواقع، وتشخيص التباساته بوعي يشكك ويؤول، ويترك للحكاية فرصة استثمار كل حبكاتها اللعبية لبناء سيرورة أصوات متعددة أو مواقف المؤلف، التي قد لا تكون بالضرورة انعكاسًا لمواقفه التي يعبّر عنها في كتاباته الفكرية والتاريخية وفي حواراته.

يقول عبد الله العروي: «إني لا أميل إلى الرواية إلا بدافع تجاوز ما يظهر من صرامة في تحليلاتي الإيديولوجية والتاريخية... وهناك مبرر آخر، في كتاباتي الإيديولوجية أفكر، باستمرار، فيما يفرض على الجميع القرار الذي يجب أن نتخذه؟ لمّا أكتب، لا أضع المشاكل المُلحّة، الحضارية والاقتصادية والاجتماعية منها، التي تتطلب الاختيار والحسم»[11]. والحال، إننا نجد الشيء نفسه بالنسبة إلى محمد برادة في روايته **الضوء الهارب**[12]، حيث ينسج العيشوني ومعه غيلانة وفاطمة، مسارًا متنوعًا للرواية من خلال تمثّلات قيمية، حقيقية ومزيفة، تتغذى من الفكر والفن بتلذّذ جمالي.

رؤية واحدة بمواقف متعددة

تستوقف رواية **بولنوار**[13]، للباحث السوسيولوجي والأديب عثمان أشقرا، قارئها وهي تتحدث عن فضاء هامشي لمركز يوجد في ضواحي مدينة خريبكة المغربية، ويجسد كل ملامح التناقض والعبث في الثراء الفاحش، كما تمثّله ثروة يستخرجها عمال يحيون في فقر وموت. رواية لها -كما تقول كلمة ظهر الغلاف- «خصائصها السردية التي امتزج فيها التسجيلي بالتاريخي والتعدد اللغوي بتعدد الرؤيات السردية، والمعرفي بالجمالي والسردي بالإيديولوجي، فضلًا على أنها حققت خاصية نوعية في إنجاز رؤية ذات نكهة مغربية وخصوصية ملحوظة في المعجم السردي، ناهيك عن الشخصية والموضوع ذي النفس الملحمي الذي أعاد الاعتبار لصورة الجماعة...».

وقد استطاع أشقرا أن يذيب صوت الجماعات المقهورة في سلاسة لغوية ناعمة، وغاص في باطن كهف مظلم سيحوله إلى خلوة لانبلاج النور، وعجن الغبار بالأفكار والخيال. صوت جديد يثأر بالكتابة من حياة بالية، من خلال رسمه صراعًا أزليًا يحكمُ الحياة الإنسانية، بين التكرار والإبداع، بين الاستكانة التي تتحول إلى ثبات وخنوع وموت وبين القلق الجذري وتشابكاته مع التجديد والتغيير وجوهر الفرح. من ثمة جاءت قدرة الحكي، المنتمي إلى الإبداع والقلق، على تحرير الواقع من أسر الأطر التي أنشأها تحت مسميات الحقائق والبديهيات، تحريره بإعادة تخييله وتأويله من خلال بعض الحوادث والوقائع، وعبر بناء تمثيلات مُصغرة وذات مغزى واحد أو أكثر تضيء الحياة.

قد يبدو للمؤرخ أن عددًا من الحوادث يجد ما يشبهه في ما مضى، أو يجد ما يفسره، ولكن هذه الحوادث هي بالنسبة إلى الروائي اللعبة الأقدم في الحياة، لعبة الحقيقي والتخييلي، وما بينهما من حلم ووهم وأسرار وتطلعات. كاتبها يشتغل في السوسيولوجيا ومناضل يساري ومثقف عضوي مَعْنيّ بتفاصيل تشكّل الأفكار ودلالات الوقائع، وهو ما قاده، في النهاية، إلى وعي روائي، بدا له الأقدر في القبض على الزمن البولنواري الضائع. هذه الضروب من الوعي بخبرتها، أفرزت لغة تفيض سخرية وقتامة وحُبًّا فريدًا للحياة والناس البسطاء. وبها كتب عثمان أشقرا صورة ناطقة بالإبداع عن المغرب الذي لا نراه ولكننا نعيشه بطرق متعددة. وقد عبّر عن

١١ عبد الله العروي، **من التاريخ إلى الحب: حوار** (الدار البيضاء: نشر الفنك، ١٩٩٦)، ص ٦٦.
١٢ محمد برادة، **الضوء الهارب** (الدار البيضاء: نشر الفنك، ١٩٩٣).
١٣ عثمان أشقرا، **بولنوار** (مراكش: منشورات سبو، ٢٠١٠).

ذلك في رؤية فصيحة لحكي التاريخ المنسي عن «المدن السفلى»، خريبكة ثم المراكز المحيطة: بوجنيبة، شعبة اعمارة، بولنوار... ضمن عجائبي يَدهشُ الواقعية، ليعيد إليها جُرأتها المفتقدة، ويذكر أن الموت والحياة صنوان لا نقيضان.

بُنيت رواية **بولنوار** على أحاديث تروي مواقف كبيرة وصغيرة بالتناوب؛ سيرة فضاء بولنوار والتحولات التي طاولته وأسّست لولادة شريحة جديدة في المجتمع: شغّيلة الفوسفات في المنجمين الأول والثاني، وبداية العمل النقابي. واستطاعت أن تُحدد تمثيلاتها لواقع بولنوار المكان والزمان والإنسان. إنها مساحة لعدد من الأفكار تتحدث عن الرؤية عبر اللغة والأحاديث ثم المكان.

وبكل تأكيد، فإن قارئ رواية **بولنوار** سيكتشف أن كل شيء يمر عبر الشخصيات والأحداث واللغة التي كُتبت بها الرواية وشكلت أُم السلطات الرمزية، فعبرها تتكلم ضروب الوعي والرؤى، وتتحدثُ الدلالات، ويُمكن القبض عليها من زاويتين اثنتين: الزاوية الأولى، تمثلها لغات الرواية الموزعة بين أحاديث من سرود متقاطعة، تُفضي إلى صور حكائية. والزاوية الثانية يُضيئها التعبير اللغوي الدارج وملامح المحلية المرتبطة بالمكان من جهة، وبالشخصيات من جهة أخرى. إن اللغة التي تتحدث بها الرواية ليست لغة المراسيم والخطب، أو لغة مُقرِر يستعجل الانتهاء من تقريره، بل هي لغة منسابة ذات مقدرة على التواصل ببلاغتها التي لا تستعيرها من خارج عوالمها، وإنما هي حميمية حية بإنتاجها دلالاتها الخاصة. أما الشخصيات، فإن كل ملفوظاتها تحمل مواقف صريحة، خصوصًا في ثلاث لحظات بارزة في سيرورة الرواية:

اللحظة الأولى، مع ثلاث شخصيات تتناوب على حكي الرواية من خلال أحاديث تعمل على تقديم الحكايات في المركز العمالي بولنوار، في مقهى بنعلال، حيث العمّال الذين يعملون على الحفر في الغار، يستخرجون الفوسفات، بعض منهم يموت تحت الردم، وبعضهم الآخر يخرج إلى ساحات الحياة البسيطة والمعقّدة في آن، المسالمة والعنيفة.

الشخصية الأولى، دادًا العامل والمؤرخ الشعبي، ماكينة الكلام يعرف كل شيء لأنه مول المكازة الفهيم:

يتحدث عنه صديقه ولد العزوزية قائلًا:

«دادّا، يا أستاذ، رجل عجيب غريب نحن نُلقبه - جميعًا - بماكينة الكلام، فهو - سبحان الله يبدأ معك الحديث حول موضوع معيّن، وأنتَ - على نيتك - تُصغي إليه، فيتوقف الدم في مخك، وفي عروقك، من طول الاستماع إلى الرجل، ولا يتوقف الرجل - أو الماكينة - عن الكلام.

ماكينة حقيقية تدور وتطحن الكلام وتطحن السامعين طحينًا.

ولكن الرجل - والشهادة لله - هو دغري ومعقول... شلح... مثل كل الشلوح بني عمُّو...آغراس آغراس... فهو قد خدم في الحشّة بوزورا، وخدم أيضًا فرمايا يضع البيلات ويسحبها، ثم أصيب، فنقّل ليخدم في مستودع العتاد المركزي المسمى بالمكازة مسؤولًا عن الداخل والخارج من العتاد» (ص١٢).

دادّا شخصية روائية، حكّاء له تعابيره الخاصة التي جعلت من أحاديثه حكايات عجب وخرافات، بلغة صافية ومرنة، كأن يصف، مثلاً، الزمن قائلًا:

«كان الزمن في بولنوار - يا أستاذ - يجري كأنه حصان راكض... طرطق طرطق طرطق... وبالكاد ينتهي حادث أو لا ينتهي... حتى يقع آخر... وبالكاد نخرج من هذه الواقعة أو لا نخرج... حتى ندخل في أخرى.

وأنتَ، يا أستاذ، تسألني سؤالًا صعبًا لما تطلب مني أن أحدثك، أنا دادّا، عمّا كنتُ أفكر فيه، وأفهمه إزاء ما كان يحدث ويقع. فمرة مرة -وبالخصوص لما أخلو إلى نفسي في المكازة- كنتُ أنظر إلى صفوف الماتريال التي رتّبتها ترتيبًا ونظمتها تنظيماً - وهذه هي خدمتي - فأتساءل: لماذا لا يكون الكون كله عبارة عن مكازة كبيرة والله تبارك وتعالى هو صاحبها الأكبر» (ص٧١).

إنه يتكلم بلسان واحد ولغتين، يروي عن نفسه وعن الآخرين الذين هم جزء منه، ثم يتكفل بالحكي نيابة عن امبارك النيكرو. إنه يمثّل، هنا، الوعي الحكّاء.

الشخصية الثانية، ولد العزوزية، الذي يجمع بين الحكي والنضال، يجسدُ الوعي الممكن، إذ حياته منفتحة على قصص كثيرة: قصة والده الغالي المتوفى في مناجم لانوار في فرنسا؛ قصة جده الذي قتله القائد الكبير؛ قصة أمه العزوزية التي تحيا معه. ومنذ وفاة ستة من العمال في داخل الغار، سيولدُ ولد العزوزية الآخر، المدافع عن حقوق رفاقه، مُعبّرًا بذلك عن تحوله إلى عقل جدلي يقف بين مُعادلة السياسي والنقابي. ومن صفاته أيضًا، حبه الصادق لأصدقائه، وخصوصًا الطاهر وبّا البهلول والرفيق كولونا ثم زوجته تعزة. يقول وهو يصف نفسه في لحظة بوح:

«وأعترفُ لك الآن، يا أستاذ، بأن كل شيء كان في ذلك الوقت جديدًا عليَّ. وكان عقلي يعمل بسرعة خارقة من أجل أن يفهم ويساير. لكن منظر أمي العزوزية - لما أعود من المنجم بعد الظهر، وأبدل ثيابي بسرعة. وأتغذى على عجل، وأهبط إلى الفيلاج الذي لن أعود منه إلا في الليل المتأخر - منظر أمي العزوزية الحنينة وهي غارقة في وحدتها في البيت بعد كدها في الحقل كان مثل شوكة مدقوقة في جنبي الأيمن... جهة الكبدة. فأنا كبرت وتربيتُ في جوارها ولم أعرف امرأة غيرها. فبويا الغالي هو مجرد صورة في الذهن - صورة جسد مهلوك سقط فوقه الردم وطمره في للالوار في شمال فرنسا مع عمال آخرين. أما أمي العزوزية، فهي هذا الجسد اللي هو من لحم ودم. واللي كبرت أشم روائحه -رائحة العرق المتصبب فوق الجبين المزين وسطه بوشم ورائحة الحرقوص المنقوش به الوشم. وهكذا كبرتُ، يا أستاذ، وسط عرق أمي العزوزية، وحرقوص أمي العزوزية، وكبر معي الشعور بأن الحياة تتطابق مع مجرد روائح ملأت أنوفنا في أويقات معلومة ولا تغادرها قط ولا نحن نقوى على أن نتخلص منها. لذا لما كنتُ ألبس الكومبليزو وأثبت الكاسك فوق رأسي، وأحزم الشاقور فوق ظهري، وأشدُّ اللمبة في يدي، وأروح على مهلي أتقدمُ داخل المنجم منحنيًا مثل دودة، كانت الروائح المنبعثة من حولي هي ما أحس بأنه يشبه بحرًا -بحر روائح...أعوم فيه» (ص٣١).

الشخصية الثالثة، سي موحماد، وهو فقيه من السوس الأقصى، يَعتبرُ العلم جِهادًا؛ يظهر في البداية بصورة الفقيه المتجهم ثم تنمو صورة أخرى للفقيه المناضل، قبل أن تستقر الصورة الثالثة له، صورة المسؤول الأول في حزب سياسي وطني كبير في المنطقة. لغته دينية مليئة بالتقابلات، وبدوره سيعبّر عن تحولاته في خُطَب الجمعة التحريضية، ثم بعد خروجه من المعتقل وتزويج ابنتيه لولد العزوزية والطاهر. إنه في كل هذا يُجسِّدُ الوعي المتحول، الممتلك للغة مُشبعة بخطابات عامة مشتركة.

يقول متحدثًا بلغته:

«باسم الله الرحمان الرحيم. بات الخبر يقينًا بأن البلاد مُقبلة على أحداث جسام. خطاب الملك في طنجة ونشاط الزعماء الوطنيين في القاهرة وفك أسر شيخ المُجاهدين وأسد الريف والشرق العربي الذي يغلي، كل هذا فعل فعله في العقول والنفوس ولا تسأل عن العقول والنفوس عندما يصيبها مس من انفعال هائج فتفيض» (ص١٦٤).

اللحظة الثانية، وتمثلها شخصيات هي جزء رئيس من بناء الحكايات، وردت في كل أحاديث الرواية والرواة الثلاثة، وأبرزها شخصية بنعلال وداره، بعرصتها والطاحونة والحانوت والمقهى، باعتبارها فضاءً للحكي و«لاكس الحكاية». وبنعلال الذي يُجسد الماضي الملتبس، هو عبدٌ حرطاني، خدم في دار المخزن، وفي جيش فرنسا لمحاربة الثوار العرب في الشام، بعد ذلك سيستقر في بولنوار، ويتزوج ثلاث نساء: الحلبية الحاجة زهرة، وعيشة الصحراوية، ثم فطيمة. وسيمرض لفترة طويلة لا يراه فيها أحد، مرض النفخ العجيب وداء آخر غريب يصيبه ليموت في النهاية، مثل ماض لا تحبه ولا تكرهه.

أما صالح الأعمى (بّا صالح) فهو علامة عجائبية، يسمّونه «مول الوقت». ذاكرة تلتقط وتسجل جميع الحوادث في بولنوار، متنبئ سيختفي ثم يظهر ويختفي. يتحدثون عنه كرمز متقابل مع شخصية بّا البهلول الشرقي. رفيق والد ولد العزوزية في مناجم لالوار بفرنسا، والذي عاد معطوبًا. يتشبه بالنصارى في اللباس وتدخين البِّيّا. وهو شخصية قوية لا يخشى أحدًا، يسبّ المخزن والاستعمار جهارًا ويستفز الفقيه. كما كان دوره أساسيًّا في ربط العلاقة بين ولد العزوزية والرفيق كولونا.

إنه بالنسبة إلى الرواية، مرجعية الوعي الممكن كما سيحياه الطاهر أيضًا، رفيق ولد العزوزية، من أولاد سيدي طوخما، ويمثلُ صورة المناضل الذي يحيا عاريًا بوجدانه في مجتمع متقلّب، يتزوج وردية، بعد حب سوريالي فاضح، ثم تموت وردية في أثناء الولادة، فينحرف ويضيع، قبل أن يُعتقلَ ويعود إلى حلبة الصراع مع رفاقه العمال ويتزوج من ابنة الفقيه.

وفي تمثيل آخر، تجيء شخصية امبارك النيكرو، وهو ابن ملك قبيلة بامبارا من السنغال كما يروي، اختُطفَ وبِيعَ للقائد الكلاوي في مراكش؛ ثم يفرُّ ويقوده قدَرُه إلى بولنوار ليُصبح مُصلّحًا للأحذية. لكنه يقع تحت ظلم القائد الذي يحتقره ويعتقله، وفي النهاية يتهمه بجنحة التشويش بالحكايات التي كان يرويها على لسان دادّا، وهي حكايات مجازية تُؤَوِّلُ الحوادث الكبرى للرواية.

باقي الشخصيات: المعلم بليوط، زهرة الشامية التي فاقَ لها الراقد بعد موت زوجها بنعلال، عيشة الصحراوية التي تحولت إلى عشّابة ومولِّدة، عبيبيس ناقل الأخبار، ولد الهاروش العجيب، والأستاذ النوري صاحب السوليكس الذي يُمثلُ حزب الشورى؛ أما شخصية الرفيق كولونا، الشيوعي الأمي، الذي جاء من الويجانطي، فقد كان سببًا مباشرًا في تنظيم العمال نقابيًا قبل أن يتم إبعاده عن بولنوار.

ولأن كل الرواية تحبل بصراع ما، فإن شخصيات أخرى تمثّل الوعي المغلوط، تُناهض الحكاية وحياة الناس الطبيعية: المراقب المدني مسيو بيران، المهندس الشاف، القائد الصغير، حمّادي الشّكام، الشيخ الجيلالي والعبدوني. وتكتمل صورة الشخصيات في رواية تحيا بهم، أناس أسويّاء عرفوا التحول والانصهار كما عرفوا الامتساخ والشر.

تأسيسًا على كل ما سبق، طافت رواية **بولنوار** على قضايا تُؤرخ لأشكال الوعي الاجتماعي وحوادث حافزة ساهمت في التحول إيجابًا أو سلبًا: عام البون والحرب العالمية الثانية ثم الجوع والهجرة والجراد والجفاف «ونبتَ مثل الفقاع المزيد من النوايل والبراريك في السفيت والدوار، وراح بشر مهلوك ونصف عار يظهر في طرقات بولنوار ملتقطًا أي شيء يصلح للأكل ليأكله» (ص ١٠٨). ثم الاحتجاج والاعتصام والمفاوضات والنفي والاعتقال والظلم والعنصرية والاختفاء والموت (العمال، أم ولد العزوزية، وردية ووليدها، بنعلال...).

إن انصهار ضروب الوعي هو الذي كتب الرواية بعدما تحولت إلى لاوعي جمعي في مخيال باحث سوسيولوجي

جذري، له رغبة في التغيير والتجديد والفضح والثأر برواية تقف على الحافّة الخطرة للواقعية الاجتماعية، وقد استطاع أن يُنتج نصًّا روائيًا يمكن أن نسميه نصًا ثقافيًا مفتوحًا على اللغات وضروب الوعي والاحتمالات المفقودة. فبالإضافة إلى إفساح المجال للشغيلة المنجمية، من البروليتاريا، خاض المؤلف تجربة تأثيث الرواية بأربعة عناصر ذات وظائف جمالية ورمزية:

- الحكايات التي يرويها مبارك النيكرو على لسان دادّا، ثلاثة عشر حكاية ذات مغزى، تعمل على تأويل مجرى الحكايات البولنوارية؛

- الأحلام وهي سبعة، تعكس الوعي الشعبي الاجتماعي والمنافذ التي يخلقها للتنفيس عن الكرب؛

- الرسائل التي توصل بها المؤلف من ابن مشيل كولونا وأدرجها في الرواية على دفعات، في هوامش مضبوطة، بدورها تقوم بعملية تفسير الكثير من الحوادث؛

- الأمر نفسه مع ورقات الأستاذ النوري الذي لم يتمكن الكاتب من مُجالسته، قبل وفاته، ولكنه عثر على مقالات وخواطر وجزء من مذكراته كان ينشرها في جريدة حزبه الرأي العام بتوقيع "بونواري"... أخذها المؤلف، مُعيدًا ترتيبها ونشر مقتطفات منها.

هكذا تصبح رواية **بولنوار** «ملحمة البروليتاريا» التي تُسجل، بتخييل رائق، سِيَر المغربي الذي عاش في باطن الأرض.

الكاتب وشخصياته

كان لإبداع محمد زفزاف، ومن بعده محمد شكري، دور في الانتباه إلى ضمير المتكلم الصريح وهو يتكلم بوحًا، بعد تنويم أو «قتل» الرقيب الذاتي، ثم ضمير الغائب الذي يستبطن داخله تلك الأنا وآثارها وراء أقنعة الضمائر.

إن تطور الرواية يأتي عبر توغلها في المناطق المسكوت عنها، وفي تجرؤ أدوات الروائي على إبداع تحويلات في ما تعوّدَ القارئ مطالعته والاستمتاع به. وبالفعل، فإنّ لكل مرحلة أبطالها وخيالها وقضاياها التي تطرحها بالأسلوب واللغة المناسبين. ومنذ الثمانينيات من القرن الماضي، عرفت صورة الشخصيات انعطافات نضجت في العقد التسعيني وما زالت مستمرة في نصوص أغلب الروائيين؛ شخصيات هي أبطال تتصارع وسط الوحل والرذيلة، داخل النفق، تحيا من أجل نفسها وسط تدمير روحي مستمر وخراب وجداني وركام غريب من التناقضات والتحولات المشوّهة للقيم والأفكار.

تتحكم تجربة محمد برادة في رسم مسارات التخييل انطلاقًا من الشخصيات وملفوظاتها، ارتباطًا بالأفق المحدد للكتابة وعوالمها، كما يحقق هذا المستوى تفاعلية مع النص والسياق والمتلقي. ففي رواية **مثل صيف لن يتكرّر**[١٤] يفتتح الرواية ببداية عنونها بـ«عتبة محطة باب الحديد»:

« قرأ حماد ما كتبه منذ عشر سنوات في ورقة بيضاء» (ص ٧).

بداية تكشف -كما عوّد محمد برادة المتلقي لنصوصه الروائية- عن لعب روائي معادل لشكل منهجي تمثّل في ما يلي:

١٤ محمد برادة، **مثل صيف لن يتكرّر** (الدار البيضاء: نشر الفنك، ١٩٩٩).

- استجلاء العلاقة بين الكتابة وكتابات أخرى للمؤلف وللرواة معًا، وتحقيق البعد الإحالي للشخصية (حماد)، في هذا النص، وعلاقته بنصوص سابقة للمؤلف؛

- الكشف عن ارتباطات واعية بين النص والجنس الذي تُكتب ضمنه هذه المحكيات؛

- الارتباط بالتذكر والمذكرات، وبالكتابة عمومًا.

ولعل محمد برادة في هذا النص -كما في رواية **الضوء الهارب** - يحقق ما توصل إليه إدوارد سعيد في بعض ملاحظاته، وهو يحتضن ويناقش فكر فيكو[١٥]، بأن هناك دائمًا تفاعلًا بين البداية والتكرار وبين البداية وإعادة البداية، وأن اللغة، باعتبارها تاريخًا يكثّفه التكرار تشفيرًا وتشتتًا، ممارسة وفكرة.

إنه نسق عام يتجلى، مرتبطًا بالقراءة والكتابة والفن والزمن، مستحضرًا البطل والمتلقّي على مستوى التخيل، حيث تُبنى في **مثل صيف لن يتكرّر** منذ الجملة/ البداية، صورة البطل القارئ والتلقي والكتابة والقراءة في مسار واحد متراكب، وهو ما تختبره وتعبّر عنه الرواية ككل، لتصبح هذه الصورة مولّدًا علائقيًا ومعبّرًا عن وعي البطل بما كان وما سيكون.

أما أحمد المديني الذي يزاوج بين البحث عن أبطاله وواقع مغربي مسكون بالصراع والتشذر، فإن روايته **المخدوعون**[١٦]، تحفل بمواقف تغذي الوعي والخطاب، ضمن متخيل ثقافي يصهر الاجتماعي بالسياسي ويوَلد رؤية انتقادية تطاول ماضي جيل كامل ينتمي إليه الرواة.

وقبل **المخدوعون** حقق المديني في ثلاث روايات سابقة (**مدينة براقش** ١٩٩٨، **العجب العجاب** ١٩٩٩، **الهباء المنثور** ٢٠٠١) ما يشبه تشكّل متخيل يُقرأ بأكثر من صيغة، ليعبّر عن رؤية فصيحة في المخدوعون التي يحق عليها ما جاء على لسان إحدى الشخصيات وهو يصف نفسه: «ولدتُ في نطاق الخيال وكبرتُ في محيط الذكرى» (ص ١٩٤)، وهي أيضًا امتداد في شكلين ومرحلتين: امتداد لنسيج المتخيل العنيف والانتقادي الذي اختطه أحمد المديني لنفسه عبر رصده للوعي الجمعي والذاتي، وإعادة تشكيلهما ضمن سياقات مفترضة تهفو إلى الحقيقة، وسياقات حقيقية تتطلع إلى الاحتمال. وامتداد أيضًا لتجربته الروائية، برصيدها المعرفي والفني وفي بحثه عن المغامرة.

ورواية **المخدوعون** تحقق لنفسها سمة النسب إلى مرايا المتخيّل المغربي والعربي من جهة، وإلى بروق المديني من جهة ثانية، مرايا مساحاتها «تضيء ولا تعكس، تتخيل ولا تقرر» ممتدة في أمكنة من أولاد حريز والدار البيضاء وفاس إلى باريس ونقط أخرى هنا وهناك. إنها مرايا تعكس ملمح التجديد في الرؤية، وتبحث عن المخدوعين الذين يتركون في الرواية صدى البحث عن الخداع.

إن تشكل الدلالات في **المخدوعون** يضيء، بقوة، الصراع الأزلي بين الحياة وأوهامها، بين الزيف والحقيقة. وهو "بحث متولع" يتخلق ضمن قضايا كثيرة يعالجها أبطال المديني، وبمعالجة فنية، بعيدة عن الآثار المباشرة لمرحلة السبعينيات، التي كانت فيها رواية المديني **زمن بين الولادة والحلم** على عكس ما اكتسبه المديني من خبرات، إذ ينتقل من المحاورة، بلغة أقرب إلى الأفكار، إلى حواريات متناوبة وتنسيبات في فضح الخداع والأوهام التي يتخبط فيها الأبطال، حيث توسعت المعرفة في الرواية على مستويات عدة. ومنذ البداية تتأطر رواية **المخدوعون**

١٥ فريال جبوري غزول، «أثر فيكو على ادوار سعيد،» **ألف**، العدد ٢٥ (٢٠٠٥)، ص ٢٢٠.

١٦ أحمد المديني، **المخدوعون** (الرباط: مطبعة المعارف الجديدة، ٢٠٠٥).

بتيهاتها في باريس عبر «البحث المتولع عن مرتكز للذات، وعن أفق للكرامة الإنسانية، تقوده شخصيات تتقلب فوق جمر الهوى والنضال والغربة وخداع الحياة».

وقد تمكّن أحمد المديني، بأصواته وتمظهراتها داخل التخييل، من إدخال المتلقي المفترض في لعبة السرد والقلق والبحث والتناوب في الحكي، وذلك للوصول إلى دائرة تتوسع باستمرار، في داخلها رواة وثوار تعصف بهم رياح ويعصفون بالأفكار والقيم؛ ذلك أن الحكي في سرود هاء (هناء–هادية) فرصة للتخفيف من ضغوط الورطة، وأداة تطهيرية لشيء خلف آثارًا لا تمّحي. ولكن البطل السارد، الذي يتخفى وراء كل شيء مثل لاعب متمرس، يتدخل بتعقيبات تعيد ترميم ما يلمع خادعًا، بل يعيد تأويل الحوادث بتفصيلات متدثرة بالتأملات والغمزات التي تعري الخداع ستائره وأحابيله المحمولة في سلوكيات جديدة:

«ثم إن الصدفة أكبر منا، فلا أحد منا يتحكم فيها، تعقد وتحل وحدها، ونحن في تمام يقظتنا أمامها، نظن أننا نقبض على زمام الأمور، ونسير كما نشاء مصيرنا من أول الحبل والخيط إلى نهايته، وحيث نتبين بأن الزمام فلت ننتفض مستغربين كيف سهونا، ولا ننتبه أن مصيرًا آخر ما نمشي فيه، كالعميان نمشي ولا نتراجع» (ص ٤٥).

أليست شخصيات غانم والجيلالي المعتوق وعبد الغني وعبد الرحيم المزابي والمخبر اسكي في **المخدوعون** هي من كانت تتحرك في الزمن المغربي، وهم ممن بدأوا يشيخون في منفاهم، أو ممن اكتشفوا أن آخرين، في الداخل، يتحدثون ويفاوضون باسمهم وبحساب عذابهم الماضي، يمكن أن يحصلوا على غنيمة الحلم.

إن الإحساس بالخيبة والورطة بلغ مدى جماليًا راقيًا في الرواية وهو يصف بعض المفكرين بالمتسلطين وبعض السياسيين بالوثنين، وما يستتبع ذلك من تذكّرات ضمن مفاصل حكائية مكثفة، عامرة بالوجع، تتصادى بداخلها لغة سردية بإحالات انتقادية في سياق جمالي يخلق الإحساس بالروائية من خلال عناصر تحضر في مجرى النص كله حضورًا لافتًا متوترًا:

– تأثيث النص بالمعرفة من خلال حضور الفكر والمفكرين وآرائهم ومحاضراتهم فتتحول عدة صفحات إلى قراءات نقدية لأفكار وتصورات كانت تعج بها باريس؛

– خاصية معرفية أخرى طريفة، وهي بناء الرواية فوق خريطة دقيقة النسيج، حية متفاعلة فكل الأبطال يرتبطون بهذا النوع من الأمكنة، من مرور بشارع أو زنقة أو هبوط إلى المترو أو جلوس بالمقهى أو وصف. وقد جاء بناء هذه الخريطة فنيًا ومتلاحقًا ولن يخفت إلا في الفصل الأخير؛

– دينامية أبطال الرواية وتحولاتهم في مرايا الزمن المغربي والمنفى الاختياري ثم الاختيارات الأخيرة، كما لو أنها شخصيات مدربة على التفاوض مع الحياة، تغامر بماضيها من أجل فترة زمنية أخرى ستصبح جزءًا من الماضي أيضًا، بدءًا من غانم وهاء (هناء – هادية) والجيلالي المعتوق المخنوق (ص ١٤٣) وعبد الغني ثم شخصية عبد الرحيم المزابي، الذي سيعوض حضوره في الرواية ابتداءً من الصفحة ١٣٠ غياب غانم ويلعب دورًا أساسيًا في تفاعلات الأحداث الموالية، وحكاية فراره من أحداث مولاي بوعزة، كما يرويها عبد الغني الحكّاء الأثير في الرواية؛

– أبطال آخرون بهويات أخرى ترمم الملامح العامة للمخدوعين مثل المخبر اسكي بمفكرته الضائعة والتي شكلت رواية أخرى، ومفصل حياة يوسف الذهبي ومجالاته الطويلة ثم انتحاره الفانتازي.

هل يكتب أحمد المديني الرواية منذ عقود للبحث عن المحتمل في الحياة وفي القول الإبداعي الذي يفضح الوهم

كما يفضح خراب الفرد المنسحق والمخدوع؟ إن رواية **المخدوعون** بالجمع المتعيّن وغير المتعيّن، تقف عند نقط حاضنة عبر تدرّج سردي يصل بهاءه حين يتحقق التناوب السردي المنسجم لحكي الدواخل المشتتة للأبطال المهزومين، بين المنفى وباريس، ويعبّر عن التقلص المستمر لأحلام الشهداء والمناضلين في لحظة دخول غانم إلى مركز القرار تناوبًا، بعد مفاوضات وتنازلات قدمها بخصوص تاريخه وحبيبته ورفاقه القدامى وعلى رأسهم عبد الغني.

تتحول الرواية سرديًا إلى مسرح عاجٍّ بالحوادث، بستار شفاف يحقق مسرى حكائيًا يحتفظ برواء النص ودفقاته الشاعرية حينًا والعنيفة حينًا آخر، في انتقاد للأقنعة التي تحجب وتدمر القيم وتستبدلها بأخرى انتهازية. لذلك كان موت الباهي، وعودة عبد الغني أستاذًا جامعيًا يحمل رسالة من (هاء) واكتشاف المصير الخادع لغانم، مرآة أخرى. وتكشف الصفحات الثلاث الأخيرة فداحة الخسارة والمحنة والخداع في حوار يختزل الخيبة، في أثناء هبوطهما المفترض إلى النفق حيث يتلو عليهما متشرد عابر حديث العشاء الأخير للسيد المسيح وهو يعلن النعي. الرواية بهذا تحفر جرحًا سريًا في التلقّي الواعي، ويحضر فيها الأبطال مثل غيوم تمطر ثم تمضي وقد حقق أحمد المديني بهذه المجازفة الروائية، حلمًا آخر يرى من خلاله الماضي والراهن، موظفًا بذلك شذرات بيوغرافية وغيرية.

الردّ بالكتابة

كلما اجتهد الروائيون في أساليب الكتابة كانوا أقرب إلى الواقع والتعبير عنه، واقع شاركوا في صنعه بالفعل أو بالصمت. وتختلف النصوص الروائية المغربية في التعبير عن هذا الواقع السياسي، ليس لأن ما يُحيط بهم قد استعصى على الفهم أو على فك ألغازه، ولكن مهمة الروائي ليست في رصد الإشكالات السياسية عبر لغة التخييل وإنما التعبير عن أحاسيس الوجدان وما يمور في داخله من قلق وهواجس.

وقد كان عبد القادر الشاوي[17] في نصوصه، مُفكّكًا لهذه الإشكالية من خلال « أناه» وذوات الآخرين المنتمين إلى الفكر اليساري، بلغة لا تكشف عن هذه الجروح إلا في بناء حكائي ممتع ومؤلم في آن.

ويختلفُ الروائيون المغاربة في طرق تمثّلهم لإشكاليات الواقع السياسي المغربي بطرق تكشف عن تعدد طرق التشخيص والتمثّل والتعبير، فيوسف فاضل الذي كتب رواية **سلستينا**[18] عام ١٩٩٢ ليس هو وعي الكاتب نفسه الذي كتب، بعد نحو عقدين، رواية **قط أبيض جميل يسير معي**[19]، موظفًا العبث أداة للنقد من خلال صوتين، صوت الابن حسن وصوت والده مهرج الملك في عالم السلطة العليا وطقوسها، بتعبير جريء وناضج في انتقاد النظام السياسي.

وأعتقد أن تجربة محمد برادة في روايته **امرأة النسيان** (٢٠٠١)[20] تُعتبر من الروايات الأكثر جرأة في نقد التجربة

---

١٧ روايات عبد القادر الشاوي الصادرة خلال الفترة المدروسة: **باب تازة** (الرباط: منشورات الموجة، ١٩٩٤)؛ **الساحة الشرفية** (الدار البيضاء: مطبعة النجاح الجديدة، ١٩٩٩)؛ **دليل المدى** (الدار البيضاء: نشر الفنك، ٢٠٠٣)، **ومن قال أنا** (الدار البيضاء: نشر الفنك، ٢٠٠٦).

١٨ يوسف فاضل، **سلستينا** (الدار البيضاء: منشورات نجمة، ١٩٩٢).

١٩ يوسف فاضل، **قط أبيض جميل يسير معي** (بيروت: دار الآداب، ٢٠١١).

٢٠ محمد برادة، **امرأة النسيان** (الدار البيضاء: نشر الفنك، ٢٠٠٢).

السياسية المغربية خلال فترة التسعينيات ومحاكمتها بتخييل استثمر تجارب شخصية عاشها الكاتب وكتبها ليثأر منها ويتخلّص من آثارها. تسرد رواية **امرأة النسيان** حكايتين أساسيتين، الأولى حول شخصية «ف. ب» التي كانت محور الرواية الأولى للكاتب، ثم تظهر فجأة باعتبارها شخصية حقيقية، يتعرف عليها الراوي في لقاءين، دارت بينهما خلاله حوارات عميقة تضيف وتنسخ. وفي النهاية يتبيّن أنها شخصية فقدت حاضرها وبقيت مشدودة إلى الماضي وإلى الرواية. ويمكن فهم الحكايتين من خلال بعض الفقرات التي بثّها الراوي في الرواية، ومنها:

«لا يتسع وقتي للدخول في لعبة تصحيح أخطاء شخوص لا أزعم أنها تنتسب إلى ما عاشه الناس بالضرورة» (ص٧). «كتبتَ تلك الرواية وحاولتَ أن تفهم ذاتك من خلال ما حدث للآخرين من حولك» (ص١١)، «لم أكن أستطيع أن أُثبت ذاتي إلا بنفي الموروث الذي شلَّ وجودي وحوّلني اسفنجة تمتص ما يُلقى إليها من معلومات وأوامر وتعاليم» (ص١٥). «عندما يمشي الحلم، فجأة، على قدمين، تنتفي قيمة الكتابة. أليس كذلك؟» (ص١٦). «يُخيل إليّ أنني خُلقت من نسيان وإليه أعود. ليس النسيان. لعبة النسيان امرأة منها يُجبل المولود والمعدوم، وعبرها يتجدد الجسد والذاكرة والنسوغ وكل ما يمت بصلة إلى الحياة» (ص١٨)، «قد يكون الموت هو مستقبلنا» (ص ١٩). «لم أعد أشعر بالغربة في أي مكان حللت به. هنا أو خارج الوطن سيان. كأن حالة شعورية واحدة تدثّرني وتحضنني ضد مشاعر القلق والانتظار والخوف» (ص ٢٥). «تمضي أيام، شهور أحيانًا قبل أن نتفطن إلى الدوامة التي تبتلعنا وتجعلنا نتحمل المواصفات واللياقات بدلًا من أن نعيش ما نظن أنه جوهر الحياة...» (ص ٢٨)، «أنا شبه متأكد من أن ما أكتبه لن يشخص ما أتخيّله. وكل ما تستطيعه كلماتي هو أن تقربني من ذلك الذي أريد أن أقوله وينفلت باستمرار لأنه لا يمتلك وجودًا واضحًا، مستقلًا. هو دائمًا منحشر وسط أدغال من الصور والمشاعر والأفكار» (ص٤٣). «أظن أننا نملك وسيلة لمنع التحولات المتصلة بسيرورة الحياة» (ص ٥٧). «تبقى الكتابة التي تعطينا، ربما وهم الانعتاق ولا متناهية التحقق. إلا أنني اكتشفتُ قدرتها متأخرة. وعندما حاولتُ كانت الدودة قد توغلت في الخلايا لتعطلها» (ص ٦٠). «ألن أكون مجرد ملوح بالمرايا في وجه السراب؟ أشعر أن مثل هذه الحفرة تقوى الكلمات على ردمها. كأنما الكتابة لا تكون ممكنة إلا عندما نغضّ الطرف عن تلك الهوة الفاتحة فاها التي تذكّرنا بأن الكلمات لا ترمم شيئًا من الشروخ القائمة في كل ركن وداخل كل نفس» (ص ٧٦). «أحسني كأنني أسير على شفا برزخ ينقلني من طمأنينة الإيمانات إلى هوة الشكوك والأسئلة» (ص ٩٩). «التخلي عن عالم مألوف لمد جسور مع هوة أو فضاء داخلهما يمكن أن نستعيد أنفسنا أو أن ننهي أيامنا في العزلة أو أن نلتقي بنقيضنا لنعقد الصلة به» (ص ٩٩). «أنا أحس أن أشياء تنتهي وأننا ننتهي معها (...) فيما يستمر العالم الذي يعرف دومًا كيف يعثر على أوهام محفزة ولغة ملائمة لتنشيط الحركة وجعل آلات الضخ تستأنف الدوران» (١٠١). «لماذا لا نحقق في الدنيا ما نريد؟» (١١٣). «أنت مقتنع بأن الكتابة هي أيضًا لا يمكن أن تنجو من العنف، إذ بدونه يتلاشى المعنى ويغوص النص في رتابة السرد والتأمل» (١٢٧)، «وأجمل شيء تهبه لنا الكتابة هو الإحساس بوجود ما هو حر» (١٣٢).

رواية **امرأة النسيان** هي:

١ - نص لتمجيد الفن، وانتشال الحياة من الرتابة الفاسدة ومن الانحرافات الرخيصة؛

٢ - نص مستدرك ينفتح على نص سابق، يلتقط منه نطفة وخميرة ليستدرك بها بياضات في حياة رواية محمد برادة الأولى **لعبة النسيان**، وإشباع لحظة منفلتة وضاجة في حياة «ف. ب»؛

٣- يستحضر الراوي في بداية الرواية حوارًا قاسيًا على لسان سالومي وهي تخاطب رأس يوحنا، ثم يعلق على ذلك قائلًا: «ذهني سارح مع سالومي بأطيافها المتعددة وهي تنتقل من نغمة التشفي أمام الرأس المقطوع إلى لوعة الأسى ذات القرار الشجي. ما من حدود بين الحالتين» (ص٥). وفي الصفحات الأخيرة من الرواية، جاء على لسان «ف. ب»، وهو يستحضر قولها له، في حوار متدثّر بطقوس مستسلمة للحلم والتخييل: «أنت مقتنع بأن الكتابة هي أيضًا لا يمكن أن تنجو من العنف، إذ بدونه يتلاشى المعنى ويغوص النص في رتابة السرد والتأمل.لكنني لا أرى أن عنف النص بهذه الطريقة المختزلة التي لجأت إليها، سيوازي عنف الواقع» (ص١٢٧).

إن رواية **امرأة النسيان** نص ثأري بالمعنى الجمالي للثأر، ثأر من حلم ضاع، ومن تذكُّر لا يستقيم أو نسيان يبحث عن نهر لا نهاية له.

تركيب واستنتاج

حققت الرواية المغربية، خلال العقدين الأخيرين، تراكمًا لافتًا ساهم فيه انخراط كتّاب جدد، من مراكز هامشية غير المدن الكبرى والتقليدية، في إنتاج النخب؛ كتّاب يحملون مشاريع حداثية قدِمُوا من مشارب معرفية مختلفة. والحداثة، باعتبارها تمثلًا للقيم الفكرية والأدبية والفنية، كما سيشير إليها أحمد اليبوري، تُعتبر لحظة حاسمة في تاريخ الرواية العربية في المغرب[٢١]. ويجمع عدد من النقاد أن هذه المرحلة بتحولاتها الاجتماعية والسياسية والثقافية، محليًا وقطريًا وعالميًا، منشغلة بأنماط من الأشكال السردية. وهكذا قامت الرواية المغربية «على أساس التمثيل التخيلي للواقع، شأنها في ذلك [شأن] باقي أجناس التعبير الفني في مختلف أرجاء المعمور، ولكن تمثيلها الفني اختلف من مرجعية إلى أخرى»[٢٢]، تعبيرًا عن نضج الوعي بجماليات جديدة تشترك فيها كافة الأجيال من الكتّاب، بالتركيز على تنويع إيقاعات التأمل الذاتي، داخليًا وخارجيًا، وتطويع التجارب الذاتية والغيرية في علاقتها العنيفة مع المجتمع ومع التغيرات الاجتماعية، وذلك على مستويين «مستوى تمثيل التغير الثقافي[...] ومستوى التعبير عن التغير الاجتماعي من خلال صيغة خطاب ثقافي»[٢٣]، تتنوع رؤاه ضمن مواقف متصارعة تتغذى من خلخلة الأبعاد التقليدية في بناء الحكاية وترتيب أزمنتها.

لم تعَد وظيفة الرواية إعادة إنتاج الأفكار والمشاعر، بل تتعداها إلى تعميق الرؤية والتقاط ما يلتصق بثنايا الحياة اليومية ويسكن في حنايا المُبدع ساعة يواجه العالم في شموليته باحثًا عن الحقيقة عبر المحسوس والملموس والمفكر فيه، ثم لتنفتح، في كل لحظة، على مساحات تتسع باستمرار على معان جديدة وآفاق دلالية تعبّر عن حجم التأويل الذي يقيس الهزّات والاختلالات، وهي تصيب النفس والأحلام في مقتل.

---

٢١ أحمد اليبوري، **الكتابة الروائية في المغرب: البنية والدلالة** (الدار البيضاء: مكتبة المدارس، ٢٠٠٦)، ص ١٧.

٢٢ وانك جينك، **الفن الروائي بالمغرب من التأصيل إلى التجريب ١٩٤٢-٢٠٠٩** (الرباط: دار أبي رقراق، ٢٠١١)، ص ٥.

٢٣ محمد الدغمومي، **الرواية المغربية والتغير الاجتماعي: دراسة سوسيو-ثقافية** (الدار البيضاء: افريقيا الشرق، ١٩٩١)، ص ١٢٨.

المراجع

برادة، محمد. **الضوء الهارب**. الدار البيضاء، نشر الفنك، ١٩٩٣.

ــــــــ. **امرأة النسيان**. الدار البيضاء: نشر الفنك، ٢٠٠٢.

ــــــــ. **فضاءات روائية** الرباط: منشورات وزارة الثقافة، ٢٠٠٣.

ــــــــ. **مثل صيف لن يتكرّر**. الدار البيضاء: نشر الفنك، ١٩٩٩.

جبوري غزول، فريال. «أثر فيكو على ادوار سعيد.» **ألف**: العدد ٢٥، ٢٠٠٥.

جينك، وانك. **الفن الروائي بالمغرب من التأصيل إلى التجريب، ١٩٤٢-٢٠٠٩**. الرباط: دار أبي رقراق، ٢٠١١.

الدغمومي، محمد. **الرواية المغربية والتغير الاجتماعي: دراسة سوسيو-ثقافية**. الدار البيضاء: أفريقيا الشرق، ١٩٩١.

الشاوي، عبد القادر. **باب تازة**. الرباط: منشورات الموجة، ١٩٩٤.

ــــــــ. **من قال أنا**. الدار البيضاء: نشر الفنك، ٢٠٠٦.

ــــــــ. **دليل المدى**. الدار البيضاء: نشر الفنك، ٢٠٠٣.

ــــــــ. **الساحة الشرفية**. الدار البيضاء: مطبعة النجاح الجديدة، ١٩٩٩.

عثمان، أشقرا. **بولنوار**. مراكش: منشورات سبو، ٢٠١٠.

العروي، عبد الله. **من التاريخ إلى الحب: حوار**. الدار البيضاء: نشر الفنك، ١٩٩٦.

فاضل، يوسف. **سلستينا**. الدار البيضاء: منشورات نجمة، ١٩٩٢.

ــــــــ. **قط أبيض جميل يسير معي**. بيروت: دار الآداب، ٢٠١١.

الكتابة الروائية في المغرب: البنية والدلالة. الدار البيضاء: مكتبة المدارس، ٢٠٠٦.

المديني، أحمد. **الكتابة السردية في الأدب المغربي: التكوين والرؤية**. الرباط: مطبعة المعارف الجديدة، ٢٠٠٠.

ــــــــ. **المخدوعون** (الرباط: مطبعة المعارف الجديدة، ٢٠٠٥.

مجموعة من المؤلفين، **الأدب المغربي: مداخل للتفكير والسؤال**. الرباط: منشورات رابطة أدباء المغرب، ٢٠٠٠.

اليبوري، أحمد. **دينامية النص الروائي**. الرباط: منشورات اتحاد كتاب المغرب، ١٩٩٣.

ــــــــ. **في الرواية العربية: التكون والاشتغال**. الدار البيضاء: مكتبة المدارس، ٢٠٠٠.

د. عبد اللّه شطاح*

الرواية الجزائرية التسعينية: كتابة المحنة أم محنة الكتابة؟

كيف للأدب أن يقارب المحنة؟ كيف للنقد أن يقارب مثل هذا الأدب؟ غالبًا ما تركّز مثل هذه المقاربة الأخيرة على المضمون، الأمر الذي تبرّره طبيعة الإنتاج الأدبي موضوع النقد، إذ يكشف المضمون عن وجهه في مثل هذا الإنتاج قبل أيّ مظهر من مظاهر الشكل. ذلك أنَّ من المميّزات الفارقة في كتابة المحنة أنّها تتّجه رأسًا إلى «الموضوعة الغالبة» وتعلن مباشرةً موقفها من الخطوب الواقعة على المجتمع ككل. وكيف للأدب في مثل هذه اللحظات أن يغضّ الطَّرْف عن راهنه المأساوي ليلتفت إلى بذخ الحكاية وأصالة التخييل؟

هذا هو التساؤل الأساسي الذي تطرحه هذه الدراسة حول الأدب الجزائري في تسعينيات القرن المنصرم، لتجد أنّ ما يحكم النسيج الروائي لتلك الكتابة كلّها هو قابلية قراءتها من زاوية الرؤية الموضوعاتية. وما تتناوله، لذلك، من موضوعات محدّدة -كالمثقف وأزمة الإنتلجنسيا، وهمجية الإرهاب، وغربة المنفى وحياده، والعودة إلى بدايات المدّ الإسلاموي...- لتجد أنّ الكتابة حين تضطر إلى الاختيار بين أن تكون محاكاة أو أن تكون تخييلاً، ربّما تكون المحاكاة ذلك الخيار الفني الذي ينمّ عن تصورٍ لوظيفة الكتابة وقضايا الجنس الأدبي أكثر مما يشي بقصور في التعامل مع مقوّمات الكتابة والتخييل.

ملامح الاستعجال في كتابة الراهن

لا تزال المغامرة بمقاربة الرواية الجزائرية التي واكبت المرحلة التي عُرفت في تاريخنا الحديث بمرحلة المأساة الوطنية، مشوبة بكثير من الجرأة والمغامرة، وذلك لمجموعة من الأسباب التي تجعل أي مقاربة، لا تتمتع بقدر لا بأس فيه من الموضوعية وصفاء الرؤية، مجرد إعادة للهواجس المسيطرة على تلك المخيلة التي

* أكاديمي جزائري.

أنتجت تلك النصوص المفتوحة على جميع الأسئلة المقلقة؛ أسئلة النقد والسياسة والإيديولوجيا والاجتماع[١]. أقول ذلك مدركًا تمام الإدراك صعوبة مواجهة الذات على مستوى الممارسة النقدية، صعوبة أن نكون القارئ والمقروء، الملاحِظ والملاحَظ في الوقت نفسه؛ فالمرجع التخييلي مرجعنا، والشخوص نحن أو بعضنا، والمأساة مأساتنا العميقة، وشطط الواقع الروائي هو شططنا بكل هلوساته وهوجه وجنونه. من أجل ذلك، ربما، لم تُقارَب ظاهرة الرواية التسعينية إلى الآن، في شموليتها، ومن حيث القوانين التي حكمتها أو انبنت وفقها، على الرغم من الاهتمام الكبير الذي واكب صعودها، سواء في البلاد العربية أو في أوروبا، أو في فرنسا خاصةً، وعلى الرغم من التأويلات الإيديولوجية التي أُلصقت ببعض النصوص، جاعلة ذلك الترحيب الغربي يبدو غير بريء تمامًا.

إن غلواء «الإهمال» النقدي الأكاديمي الجاد لتلك الظاهرة، لم يخفف منه حتى الآن على الأقل، وفي حدود علمنا طبعًا، إلا الاهتمام الصحافي الذي واكب تلك الظاهرة، معرّفًا بمعظم النصوص الصادرة، وبكتّابها، ولا سيما أولئك الكتاب الذين تزامنت تجاربهم الروائية الأولى مع مرحلة المأساة الوطنية، أو تلك التي دفعها الوضع المتردي إلى اللياذ بالكتابة، درءًا للجنون أو الانتحار. صحيح أنه كانت هناك متابعات كثيرة للأعمال الروائية التي صدرت عهدئذ، وهو ما سنشير إليه في سياق هذا التناول، لكنها كانت في مجملها متابعات لآحاد النصوص من دون الارتقاء إلى مساءلة الظاهرة في مجملها، نستثني من ذلك بعض المتابعات الصحافية المستعجلة في الصفحات الثقافية التي لا تخرج عن ترديد التهمة التي أُلصقت نهائيًا بالأعمال الصادرة وقتئذ، عندما أطلقت عليها تعريفين يلخصان وحدهما الرؤية النقدية التي ووجهت بها، حيث سُمّيت حينًا بـ«الأدب الاستعجالي» (Littérature de l'urgence)، وهو المفهوم الذي رددته الأوساط الفرنكفونية[٢] في مقارباتها النقدية أو معالجاتها الصحافية، بينما انفردت المقاربات العربية للظاهرة في الملتقيات والكتابات الصحافية خصوصًا بإطلاق مفهوم «كتابة المحنة» أو الاكتفاء بترجمة المفهوم الأول. يقول جعفر يايوش: «لقد أطلق البعض من زملائنا الأدباء والباحثين الجامعيين، على الكتابة الأدبية في الفترة التاريخية الممتدة من ١٩٩٠ إلى غاية ٢٠٠٠، اصطلاح 'كتابة المحنة' و'كتابات الاستعجال'»[٣].

ينصرف المصطلح العربي إلى بيان تعالق الكتابة بالراهن الجزائري المأساوي إلى أبعد الحدود؛ راهن صادم للعقل والحس والمنطق والقيم، ومحيل إلى عوالم لم تعرفها المخيلة الجماعية، أكانت تلك التي عايشت فظائع الاستعمار أم تلك التي تعرّفت إليها في عوالم رواد الرواية الجزائرية، أمثال محمد ديب وكاتب ياسين ومولود فرعون، باعتبارهم، هم أنفسهم، قد كتبوا راهنًا جزائريًا يعيش محنة الاستعمار، لكن فضاءاتهم لم تحبل بفظائع الرواية التسعينية، التي كنا نحسبها شأنًا لا يحدث إلا للآخرين، في معسكرات النازية، ومعسكرات الفاشية التي عرفتها بقاع أخرى من العالم. أما كتابة المحنة، فهي الوجه الآخر لمحنة الكتابة، بما هي مرادف لمحنة العقل والروح والثقافة والوطن، تحمل ظلالًا رومنسية تتقاطع مع محنة الإنسان الوجودية وأسئلته الخالدة المعلقة بين السماء

---

١ نعتقد أن الأمر من الصعوبة بحيث يتعذّر أن نحتفظ تجاهه بالصفاء الذهني المطلوب لكل فعالية قرائية، لأنه يخاطب فينا شعورًا جربناه، وواقعًا عايشناه، وخطابًا نفذ إلى أعماق مكوناتنا الإنسانية، وجعلنا نطرح بدورنا الأسئلة المحرجة ذاتها، ونزفر احتجاجاتنا المكبوتة، تاركين لمن يمتلك ما يكفي من اللغة ومن الحساسية أن يقول عنا ما عجزنا عن قوله حينذاك.

2 Rachid Mokhtari: *La Graphie de l'horreur : Essai sur la littérature- Algérienne 1990-2000* (Algerie: Chihab, 2002), et *Le Nouveau souffle du roman algérien: Essai sur la littérature des Années 2000* (Algerie: Chihab, 2006).

٣ محمد داود، منسّق، **رشيد بوجدرة وإنتاجية النص، أعمال الملتقى الدراسي الدولي حول رشيد بوجدرة** (وهران، الجزائر: منشورات CRASC ، ٢٠٠٦)، ص ٦٦.

والأرض، حتى لا يكاد المصطلح يؤدي حق الأداء معنى المأساة كما يؤديه المصطلح الثاني، مصطلح الأدب الاستعجالي المحيل إلى مسارعة الكتابة إلى التقاط صور الحرائق المشتعلة في البيت الجزائري وإلى الخناجر المصلتة على رقاب الأبرياء من النسوة والأطفال، بما يجعل كل ممارسة كتابية غير متجهة رأسًا إلى التنديد بما يحصل، مجرد لعبة لفظية رخيصة لا تساوي قيمة حبرها.

ذلك ما جعل مصطلح الأدب الاستعجالي أكثر التفاتًا إلى المقاربة المضمونية/ التيماتيكية (الموضوعاتية) لمجمل الأعمال الصادرة وقتذاك، متناسية إلى حين، أو مهملة بالجملة، قيمتها الفنية والتشكيلية. نجد أحسن مثال في التدليل على ذلك، في المنهج الذي سلكه رشيد مختاري في كتابيه[٤] اللذين كرّسهما لمقاربة مضمونية صرف لموضوعة الشهادة (Témoignage) على ويلات الراهن، والتنديد بالوحشية الفاقدة للقلب والضمير وهي تمخر أوصال الوطن الجريح. المنهج نفسه كرّسه مخلوف عامر في مقاربته لبعض الروايات الصادرة في المرحلة التسعينية، حيث يقول: «ولعل هذا ما يفسر نزوع هذه المحاولات نحو التركيز على المضمون. لكن هذا الميل ذاته تبرره طبيعة الإنتاج الأدبي موضوع النقد. إذ مهما اجتهد الروائيون المعنيون في اصطناع تقنيات جمالية مستحدثة وسعيهم لخلق بنيات فنية جديدة، إلا أن المضمون هو الذي يكشف عن وجهه قبل أي مظهر من مظاهر الشكل»[٥]. وعلى هذا الأساس يجد المصطلح مبرراته الموضوعية والنقدية، مستدعيًا، إنسانيًا وثقافيًا، التعامل مع النص وفق ما يقتضيه الجرح العميق الذي أحدثته الأزمة في نفوس أبنائها، بمساءلة الواقع والملابسات التي زجت بالبلاد في دوامة من الدماء والأشلاء، تجعل البحث عن المقومات الفنية سلوكًا ينمّ عن «قلة الحياء» الفني، إن صح القول، بما يجعل المنهج الموضوعاتي أليق المناهج بمساءلة النص وتفكيك مقولاته، إسهامًا في إضاءة العتمة المخيمة على الفضاء.

وإذا حاولنا أن نستجليَ المميزات الفارقة لكتابة المحنة، وجدنا جل المقاربات تتجه رأسًا إلى «الموضوعة الغالبة» أو الموقف المعلن تجاه ما يقع من حوادث وما يتعرض له المجتمع من حرب على كل مكوناته المادية والبشرية. وفي كلمة واحدة، الحرب على مقومات الوجود نفسها، كأن مقاربة الظاهرة، ظاهرة كتابة المحنة، لا يمكن أن تتأتى إلا بالقبض على المعنى الذي يريد النص أن يقوله، ومنه الالتفات إلى الشخوص وموقفها ورؤيتها للحوادث والأشياء والوقائع، أو بنائها النفسي والآليات العقلية والروحية التي تطورها لمواجهة الموت المتربص، أو القراءة التي توليها النصوص للأزمة وجذورها والفاعلين الرئيسين فيها، بما جعلها تأخذ أبعاد الأدب المقاوم من عدة جوانب، وأحيانًا أخرى تتحول إلى قراءة عميقة للأزمة السياسية أو الظروف الاجتماعية والاقتصادية، بما جعل الكتابة « الوسيلة الوحيدة بين يدي الكاتب لتجاوز محنته الذاتية، والتخفيف من وطأة الجو العام الذي تعيشه فئات الشعب المختلفة. حيث تعلن عن قلقها و تنازع المقدس والمهيمن من أجل تحطيم التابوهات»[٦]، متكشفة، في الوقت نفسه، عن عبقريتها الخاصة في قدرتها على التحول إلى ملجأ/ ملاذ، يعتصم به الكاتب من هول الطوفان العارم، وإلى سلاح في يده، هو الأعزل الذي لا يجيد استعمال سلاح آخر سوى الكتابة، محمّلًا إياها كل المخاوف والأحزان والشطط، وصراخه المبحوح في وجه الهمجية، مستنهضًا الضمائر الحية والرأي العام في الداخل والخارج. أصبحت الكتابة في ذلك الظرف العصيب من التاريخ، على حد قول

---

٤ هما الكتابان اللذان أشرنا إليهما في الهامش ٢، وهما عبارة عن مجمل المقالات التي نشرها في جريدة *Le MATIN* الموقوفة عن الصدور، خلال فترة التسعينيات، وقد رصد فيها مجمل الروايات الصادرة بالفرنسية، خصوصًا التي تناولت المأساة الوطنية.

٥ مخلوف عامر، **الرواية والتحولات في الجزائر** (دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٠)، ص ٧.

6 M. Daoud, *Le Roman algérien de langue arabe/lecture critique* (Oran: CRAASC, 2002), p. 116.

فيصل دراج: «المجال الآمن الأكثر مواءمة للتعبير عن المعيش، تصرح بما لا يقول به عالم السياسة وتذيع مالم يقل به علم الاجتماع وتنشر ما يخفيه عالم الاقتصاد ويحجبه»[٧].

تُرى، هل نقدر على العتبى؟ وهل نمتلك قدرًا كافيًا من الجرأة لننكر عليها استعجالها ومحنتها؟ الإرهاب «ليس حدثًا بسيطًا في حياة المجتمع، وقد لا يقاس بالمدة التي يستغرقها ولا بعدد الجرائم التي يقترفها، بل بفظاعته ودرجة وحشيتها. وعندما يتعلق الأمر بالجزائر فإن الإرهاب تقاس خطورته بتلك المقاييس جميعًا، إذ استغرق مدة غير قصيرة وارتكب جرائم كبيرة وارتكبها بفظاعة بلغت أقصى ما بلغته الهمجية»[٨]، على حدّ قول مخلوف عامر. وفي هذا السياق يحق لنا التساؤل: هل يمكن للأدب أن يعشى عن راهنه التراجيدي من أجل بذخ الحكاية وأصالة التخييل؟ الواقع أن تساؤلنا هذا هو القضية المحورية في خضم الجدل الدائر حول ما سُمّي الأدب الاستعجالي لأنه، من حيث لا يدري، يقع في قلب الانشغال الروائي بأسئلة الواقع والمتخيل، كما يقع في قلب معظم المقاربات التي تناولت، مستعجلة هي الأخرى، ذلك الأدب الذي لن تتأتى له الإجابة عن السؤال إلا بالتناول النقدي الجاد، وبعرض نماذجه على تصنيفات التخييل الروائي من دون اختزال القضية في مدى ارتباطه من عدمه بالراهن الدموي عندما انبرى الكتّاب، مستعجلين، إلى إدانته، وإدانة الأسباب التي تمخضت عنها المأساة الوطنية جملة وتفصيلاً، بما يقحمها في مواجهة الواقع المعيش وأسئلة الهوية والإيديولوجيا وأسئلة الوطن الجريح، في كل صفحة، وكل سطر نقرأه، ونقرأ وراءه تشظّي الذات الكاتبة وعجزها عن تشخيص الهمجية التي فاقت واقعيتها أغرب ألوان الخيال.

إن القول براهنية كتابة المحنة لا يحتاج إلى تأويل عميق؛ فقد كانت ويلات الإرهاب وأثرها في الأفراد والجماعات والقرى والمدن تمثّل خلفية لمعظم الأحداث الروائية، تتلقّفها النصوص طازجة لتنسج، من وحيها، عالمها الروائي، من دون أن تتروى لبناء معادل تخييلي يتتبّع الأزمة منذ بداياتها التاريخية كما فعل بلزاك مثلاً، مع كوميدياه البشرية، غير أن خصيصة الواقع المضطرم بالحرائق، والفضاء المضرج بالدماء والأشلاء، لم تبق للكتّاب فرصة التروّي أو التملي، فقد كانت المأساة، من هول الحضور، بما لم يدع مجالاً لكل ذلك، وإذا قُدّرت لآحادهم الرغبة في تجاوز الراهن الحدثي القريب، وفتح فضاء السرد على عوالم متاخمة للراهن، متعلقة به بضرب من التعلق، أُثقِل كاهل النص بخطابات مكشوفة في مساءلتها المعلنة للتاريخ والثقافة والهوية والوعي، قد تتخذ شكل المواعظ أو التأملات السياسية والاجتماعية ،كما نجد ذلك خصوصًا، في رواية **الشمعة والدهاليز** للطاهر وطّار، و**ذاكرة الماء** لواسيني الأعرج، حيث تحولت الكتابة الروائية للراهن الجزائري إلى كتابة لواقع الصراع بين سوداوية الواقع وهمجيته وبين الضمير الخُلُقي أو الإنساني، وعليه «تحوّل الكاتب إلى راوٍ للأحداث أو هو البطل نفسه الذي لا يتعب ولا يكل في البحث الدؤوب عن المعنى، وذلك من خلال إيقاظ الرغبة الكامنة فيصبح المجتمع الذي يأوي الرواية وجهًا آخر للمجتمع الدنيوي، الذي لا سماء له ويكون زمن التقدم المتوالي وجهًا آخر لقهر البراءة الإنسانية»[٩]. وبقدر ما كان الراهن الحدثي القريب دافعًا إلى العجلة في الكتابة من أجل التنديد والصراخ في وجه البربرية، كان في الوقت نفسه بمنزلة المنعطف الحاد في حيوات الكتّاب في بُعدهم الذاتي كأفراد يحملون بين جوانحهم قلق الوجود البشري وضعفه أمام المحن والأزمات، فانبروا يعقدون ما يشبه المحاكمة

٧ فيصل دراج، **نظرية الرواية والرواية العربية** (الدار البيضاء؛ بيروت: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٩)، ص ١٥٧.
٨ عامر، ص ٩١-٩٢.
٩ جعفر يايوش، «العناصر النووية المكونة للمخيال السردي عند رشيد بوجدرة،» في: داود، منسّق، ص ٦٦.

للماضي القريب والبعيد، باعتباره جزءًا من تاريخهم الشخصي ومن تراثهم الفردي في سياق الوجود العابر ولا مبالاته المحبطة. واتخذت تلك المحاكمة شكل السيرة الذاتية المعتمدة على التحليل الشخصي لمنجز الذات، كمحاولة تعتمد القدرات الكامنة في اللغة والفن من أجل فهم المستعصي وتأمّل الماضي والحاضر، فجاءت العناصر السيرية ملتبسة بالتخييل في كثير من الأعمال الروائية، نذكر منها: **مكر الكلمات**(١٠)، و**الكاتب**(١١) لياسمينة خضراء، و**بوح الرجل القادم من الظلام**(١٢) لإبراهيم سعدي، و**الشمعة والدهاليز**(١٣) للطاهر وطّار. أما **ذاكرة الماء** و**شرفات بحر الشمال** لواسيني الأعرج، فتبدوان إلى التخييل الذاتي أقرب منهما إلى أي جنس آخر؛ إذ تبلور فيها النزوع السيري المشتغل على الأنا وتعالقاتها مع الواقع التسعيني المرهن تبلورًا أصبح يشكل وحده مبحثًا جديرًا بالدراسة.

مثلما فرضت المأساة الوطنية تيمات كتابية وأساليب سردية وطرائق بنائية اشتركت كلها في التنديد بالواقع وإدانة الأعمال الدموية، استطاعت أن تبعث مواهب روائية كانت نائمة إلى ذلك الحين، لم تكتشف موهبتها إلا تحت طائلة صدمة الواقع العميقة التي دفعتها إلى الكتابة، مكرَهة لا مخيّرة، نذكر منها بوعلام صنصال، الذي اقتحم الرواية في مرحلة متأخرة نسبيًا من حياته، من دون أن يعوّقه ذلك عن تحقيق مقروئية واسعة وشهرة كبيرة تجاوزت حدود الوطن، على الرغم ممّا اتسمت به كتابته الروائية من استفزاز للمشاعر الدينية والوطنية من خلال التشكيك في الهوية والانتماء القومي، ولا سيما في روايته الأولى **يمين البرابرة**(١٤). وقد برر مواقفه التي أثارت ذلك الجدل بالقول إن «الحرية التي أعطيتها لنفسي، هي سببت الصدمة، إذ عوتبت على أنني قلت أكثر مما يجب، وهو ما فعلته بمنتهى الإخلاص... فالرواية الجزائرية الراهنة، المكتوبة في قلب المأساة، تثير جدلاً واسعًا حول التاريخ والهوية. وستكون هدّامة منذ اللحظة التي تمثلت فيها مهمتها في زعزعة المعتقدات السائدة، وعليه فليس المحكي سوى ذريعة للخطاب التدميري، لأن موضوعاتها في مستوياتها الصغرى هي الأسئلة المتعلقة بالدولة، بالنظام السياسي، بالجماهير، وهي نفسها التي تغذي مشاغلنا الروائية»(١٥).

يمكننا في الواقع أن نسحب الحكم الذي أورده صنصال في المقبوس السالف على النسيج الروائي للكتابة التسعينية كلها، ونباشر تعاملنا معها وفق ما مهّدنا به هذا البحث، من قابليته القرائية من زاوية الرؤية الموضوعاتية فحسب، انطلاقًا من كونها مجرد خطاب مُحاكم للراهن بشتى تجلياته، من دون أن يضع في حسابه ضرورات الجنس الروائي ومقتضياته التخييلية، غير أن الأمر ليس بهذه الاختزال ولا بذلك التعميم. وإذا أمكن أن يصح الأمر على أعمال محدودة ومعدودة، لا سيما تلك التي جاءت نزولاً عند مقتضى المرحلة، وتحت إلحاح الواقع الدموي على تبليغ الصوت الرافض والمندد، أو تلك التي كانت التجارب الأولى لناشئة الكتاب، فإن الحال ليست هي عند كتّاب سجلوا تراكمًا معيّنًا في الساحة الروائية الوطنية والعربية أو الأجنبية بصفة عامة، وهو ما يستدعي التريث عندها لملاحظة موقعها من الجدل الدائر حول ذلك المتن، ونقصد بالضبط منجزات كتّاب أمثال الطاهر وطّار وواسيني الأعرج ورشيد بوجدرة، وأحلام مستغانمي، إذا حرصنا على

---

10 Yasmina Khadra, *L'Imposture des mots* (Paris: Julliard ,2002).

11 Yasmina Khadra, *L'Écrivain* (Paris: Julliard, 2001).

١٢ ابراهيم سعدي، **بوح الرجل القادم من الظلام** (الجزائر: منشورات الاختلاف، ٢٠٠٢).

١٣ الطاهر وطار، **الشمعة والدهاليز** (الجزائر: موفم للنشر، ٢٠٠٤).

14 Boualem Sansal, *Le Serment des barbares (Paris:* Gallimard, 1999).

15 Mokhtari, *La Graphie,* pp. 74-75.

النزول عند مقتضى «الشرعية» الفنية المكرسة التي اكتسبها هؤلاء، وتجنبًا للحكم باقتصار الرواية على أيديهم، هم كذلك، على الوظيفة اللغوية التبليغية في بُعدها اللساني البحت مهما توافقت الموضوعات التي تتخذها تلك الأعمال، حتى ليمكن أن تشكّل وحدها مبحثًا خاصًا لمقارنة التشكيلات المختلفة للموضوع الواحد. ولعل شخصية المثقف أن تكون أبرزها بحضورها المكثف والمتكرر في بطولة مجموعة من الأعمال الروائية أبرزها ثلاثية أحلام مستغانمي، وأعمال واسيني الأعرج التي ظهرت في مرحلة التسعينيات، وهي تشكل بدورها ما يشبه الثلاثية[١٦]، وهي **شرفات بحر الشمال** و**حارسة الظلال** و**ذاكرة الماء**، وروايات الطاهر وطّار **الشمعة والدهاليز** و**الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي**، وغيرها.

موضوعة المثقف وأزمة الإنتلجنسيا

هل يمكن تفسير ذلك الحضور الدال لشخصية المثقف في ضوء الواقع التاريخي الذي عاشته النخبة المثقفة في بداية التسعينيات، عندما كانت رموزها تتعرض للاغتيال في ظروف غامضة؟ هل هو خيار فني لإدانة الإهمال والتهميش اللذين عانتهما الإنتلجنسيا الوطنية، فكان من الطبيعي جدًا أن تفرز سياستها تيارًا يعلن حربه على العقل والفكر والنور؟ أم لإعلان الفشل المحيط بمشروع المثقف العاجز عن القيام بدوره الاجتماعي الذي لا يتأتى إلا بـ «قدرة المثقفين على إنتاج وإعادة إنتاج معنى اجتماعي أو مجموعات أفكار ذات دلالات اجتماعية في مقدورها تكوين وتوجيه كل أو جزء من المجتمع المدني الذي توجد فيه هذه الفئة (المثقفون)، أي أنها تساعد على توجيه ممارسة اجتماعية»[١٧]. أم أن مرجع ذلك هو ما يغلف هذه الطبقة من غموض ونخبوية وطوباوية تجعل التواصل معها مغامرة في سراديب مجهولة، تلك التي عبّر عنها الطاهر وطّار على لسان «الشاعر»، بطل **الشمعة والدهاليز** بقوله: «أنا هذا المجرم الذي تتمثل جريمته في فهم الكون على حقيقته وفي فهم ما يجري حوله، قبل حدوثه، أتحول إلى دهليز مظلم متعدد السراديب والأغوار، لا يقتحمه مقتحم مهما حاول، وهذا عقابًا للآخرين على تفاهتهم»[١٨]. إن فهم المثقف الكونَ على حقيقته لم يفده، على أرض الواقع، في التواصل الفعال مع مكونات المجتمع الذي ينتمي إليه، وعجز تمام العجز،إلا في حدود ضيقة جدًا، عن إنتاج المعرفة الكفيلة بإضاءة المعتم، بله استشراف المستقبل الذي تقوم به المعرفة المؤسسة تمام التأسيس على البصر بالمحيط الاجتماعي والفضاء الثقافي الذي يتحرك ضمنه. يرى عبد القادر جغلول أن «ما اصطُلح عليه بالمثقفين، أي منتجي ومعيدي إنتاج الأنماط الفكرية والمعايير والسلوكات .. مقطوعون إلى حد بعيد عن المجتمع ومكوناته المختلفة، حتى وإن كانوا يقاسمونها، إن قليلاً أو كثيرًا، مصاعب الحياة اليومية»[١٩]. كما لاحظ عجز التكوين عن تخريج مثقفين قادرين على فهم مجتمعهم و«صياغة التحولات الطارئة عليه وفهم التغيرات المعتملة فيه»[٢٠]. ويقترح تسميتهم بالمتعلمين أو الكتبة لأنهم ليسوا سوى «معيدي إنتاج الخطابات التي أُنتجت بعيدًا عنهم»[٢١].

---

١٦ نقرّ هنا بأن الأستاذ واسيني الأعرج هو الذي أشار إلى أنَّ تلك الأعمال تمثل ثلاثية (في محاورة لنا معه بخصوص تعامله، أدبيًا، مع المأساة الوطنية) على الرغم من إخلالها ببعض المقاييس.

١٧ علي الكنز، **حول الأزمة: ٥ دراسات حول الجزائر والعالم العربي** (الجزائر: دار بوشان للنشر، ١٩٩٠)، ص ١٥.

١٨ وطار، **الشمعة والدهاليز**، ص ٥.

١٩ عبد القادر جغلول، «واقع المثقف في الجزائر: حوار مع المفكر الجزائري عبد القادر جغلول،» ترجمة محمد يحياتن، **المساءلة**، العددان ٤ و٥، (شتاء وربيع ١٩٩٣)، ص ١٣.

٢٠ جغلول، ص ١٣.

٢١ جغلول، ص ١٣.

مهما يكن، فإن شخصية المثقف ومكانته في المجتمع ودوره الفكري الخطير والإهمال الذي أولته إياه السلطة السياسية، فضلاً عن الضريبة الثمينة التي قدّمها بين يدي نبوغه وألمعيته، كل ذلك كان موضوعًا متواتر الحضور ومكثف الدلالة في المتن التسعيني برمّته، بما يجعل المقاربة الموضوعاتية لهذا التمظهر مبررة بأكثر من سبب.

أما الموضوعة الأخرى التي تتحرك في إطارها أزمة الثقافة والمثقف، فهي الأكثر شدًّا للانتباه، باعتبارها، كما سلفت الإشارة، ما وسم كتابة الراهن بالأدب الاستعجالي، ونقصد بذلك وصف الهمجية والوحشية اللتين بلغتهما الأعمال الإرهابية في الجزائر، والتنديد بالتقتيل والاغتصاب اللذين أصبحا الخبز اليومي الذي تقتات به الجماهير المصدومة أمام واقع لم يعرض لها ولو في كوابيسها الأشد غرابة. من أجل ذلك، اتجهت الكتابة، في محنتها، إلى إعادة إنتاج الواقع، محاولةً عرض نماذج بشرية حولتها الظروف إلى آلات بلا ضمائر تحترف البطش والتنكيل، كما حاولت الالتباس بجلد الضحية لتعرض نوازعها العميقة وهي تواجه الموت المجاني بأيدي إخوان يتقاسمون معهم الأرض والتاريخ والدين، يتوزّعهم «إحساس متلفع بالخطر الداهم الذي لا يبقي ولا يذر، الأمر الذي يشحن النص الروائي بالتوترات النفسية الحادة التي تتلمس مواطن الضعف واليأس في ربط أجزاء الحدث، فتجد السارد يحكي من دون أن يحدد البؤرة التي يتمركز حولها الخطاب، وذلك في ظل ضبابية الرؤية وزئبقية المعنى»[٢٢]. يمكننا التمثيل لهذا الاتجاه بعشرات النماذج المكتوبة باللغتين العربية والفرنسية، لكننا سنكتفي بالإشارة إلى تلك التي استطاعت أن تتبنّى الرؤية الموضوعية ولو نسبيًّا، حيث أخضعت شخوصها إلى فضاء مخبري بغية ملاحظة نهاياتها ومدى استجابتها لواقع بداياتها من حيث ترقب أثر الاجتماعي والسياسي والاقتصادي في إنتاج ظاهرة العنف وفي الزجّ بالجزائر في تلك الدوامة الجهنمية، ونقصد بذلك أعمال ياسمينة خضراء الذي أفاد في بناء متخيله من تجربته العسكرية الطويلة في مواجهة الإرهاب، ولا سيما في نصيه: **بم تحلم الذئاب**[٢٣]، و**خرفان المولى**[٢٤].

يتخذ في الأولى من الفضاء الحضري للجزائر العاصمة خلفية لتنامي الحدث الدرامي من خلال وجهة نظر الشخصية المحورية نافا وليد، الذي تتقاطع خيباته المتوالية مع خيبة شرائح عريضة من الشباب الجزائري، الأمر الذي يقوده إلى اعتناق الإيديولوجيا الإسلاموية التي تحاصره في بيته العائلي في القصبة، حيث تنمو هذه الأخيرة وتفشو بين أوساط الطبقة المحرومة التي ترضخ طائعة لخطابها الذي يحسن استغلال مرارة واقعهم. ويوفق الكاتب إلى رسم الفضاء الشعبي للقصبة بكل ما يعتمل فيه من تيارات وأفكار، ويُحْسن الاستماع إلى الهمس الساري بين الجُدُر الآيلة إلى السقوط ورواد المقاهي الشعبية، ويقبض على هسيس الموت المحدق والخطر المتربص، يقول: «كانت الجزائر العاصمة مريضة تتخبط في الفضلات النتنة، تتقيأ، تتخبط بلا توقف، جماهيرها الإسهالية تهجم من الأحياء الخلفية في فورات صاخبة. والنمل يقفز من المجاري متأججًا في الشوارع المصهدة بشمس رصاصية. كانت العاصمة متشبثة بتلالها، مشمرة فستانها عن عورتها المتألقة ... بينما يحبس الشعب أنفاسه أمام الوحش الزاني بالمحارم الذي كانت بصدد وضعه للعالم. تلد العاصمة، في الألم والغثيان، وفي الفظاعة طبعًا. يجأر نبضها بشعارات الأصوليين المتبخترين في الشوارع بخطى منتصرة. إنها لحظات يتفوق

---

٢٢ يايوش، ص ٦٧.

23 Yasmina Khadra, *À quoi rêvent les loups* (Paris: Julliard, 1999), and *À quoi rêvent les loups,* presses Pocket (Paris: Pocket, 2000).

24 Yasmina Khadra, *Les Agneaux du Seigneur* (Paris: Julliard, 1998), and *Les Agneaux du Seigneur,* presses Pocket (Paris: Pocket, 1999).

فيها الدراويش على الشياطين، والشمس المحرقة تستوحي نيران الجحيم لتذيب الأرواح، والناس، في غفلتهم، يتقمصون مهرجان المعذبين»(٢٥).

ينمّ التشكيل الفضائي المتقدم عن الفيضان المتسرب تحت أسس مجتمع مريض يتحرك في فضاء من الرعب، الذي يستحضر إلى الأذهان روائع السينما العالمية التي تقصت أساليب الرعب الكفيلة بإسالة العرق البارد من جباه أقسى الرجال وأعتاهم. في هذا الفضاء الجحيمي الحابل بالرعب والهمجية، يتحرك نافا وليد، وتتحرك معه زاوية الرؤية، واصفةً تفاصيل المشهد المكاني بألوانه وروائحه وتفاصيله الصغيرة الناطقة بالخطاب الأصولي المتفشي في تفاصيل المدينة المريضة بأبنائها وهم يخرجون من جلدهم الإنساني ليرتدوا لبوس أبالسة الجحيم.

على النقيض من ذلك، تقف الأحياء العاصمية الراقية، بكبرياء تتجلى في عنجهية قصورها المزورّة عن الواقع المريض؛ توغل في اللذة والإثراء الفاحش المشبوه، ندخلها مصحوبين بالشخصية الرئيسة وهي تشتغل سائقًا عند عائلة راجا، لنتعرف على ألوان من الرفاهية والبذخ الذي يصعب تصوره بالقياس إلى الواقع البئيس الذي تعرفنا على ملامحه في الملفوظ السابق، وفي تشكيلات أخرى لفضاء القصبة والأحياء القصديرية على أطراف العاصمة. يضعنا النص، وفق تقنية التقاطبات، في مواجهة عالمين يحملهما التناقض والتقابل بين فضائيهما على الاصطدام الأكيد، اصطدام الحرمان بالوفرة، والفقر بالثراء الفاحش، والخيبة العميقة من البلاد والعباد بالاستغلال الوقح لخيرات البلاد من طرف قلة محظوظة، بما يجعل اتجاه نافا وليد، وهو يخرج من قصر راجا مذمومًا مدحورًا، إلى حمل السلاح، منسجمًا تمامًا مع المقدمات السوسيو-اقتصادية التي أسس بها الكاتب فضاءه.

لقد كان الفضاء الحضري للجزائر العاصمة هو الإطار الذي تحركت فيه الحوادث الروائية في النص كله، باستثناء بعض التشكيلات الفضائية للغابات والجبال، التي عبرتها الشخصية في رحلتها مع الجماعات المسلحة، بينما نجد أن الفضاء القروي/ الفلاحي، في إحدى قرى الغرب الجزائري، هو الإطار الذي ستتحرك فيه شخوص الرواية الأخرى **خرفان المولى** خاضعة للسيرورة التخييلية نفسها بحثًا في جذور الأزمة وفق نسق يعتمد البحث في العوامل السيكولوجية، بالإضافة إلى بحث الخلفيات التاريخية والإرث العائلي الذي يمثل المحرك الجوهري في نزوع الشخوص إلى الانتقام، الذي كان الوازع الأساس في كثير من الجرائم التي اتخذت من ذريعة الدين مبررًا لوحشيتها المعلنة، حيث يكفي التصنيف الأوّلي لتلك الشخوص لتنكشف الآلية الداخلية التي حكمت تصرفها لأنها ضمت مختلف الانتماءات المشكّلة لفسيفساء المجتمع الجزائري الرازح تحت وطأة الأحكام المسبقة التي عمرت منذ الفترة الاستعمارية، فـ«قادة هلال» المدرّس الابتدائي هو في الواقع سليل أحد (القياد) في العهد الاستعماري. بعد أن ترفض سارة، جميلة القرية وابنة رئيس البلدية الفاسد، حبه يتطوع للجهاد في أفغانستان، طلبًا لسلوان محبوبته التي تقع في حب علال سيدهم الشرطي الفقير، والابن البار لقرية غاشيما. أما الشيخ عباس، فهو الزعيم الروحي لجميع الأصوليين، على جهل وعناد وتصلب لا حد له، سُجن عدة مرات، وعيسى عصمان/ (الحركي) الذليل الذي تجرع طوال حياته ألوانًا لا تحصى من الإهانات بسبب ماضيه الكريه إبان الثورة التحريرية، فلا يتحرر من نير الذل إلا بمبايعة ابنه تاج عصمان أميرًا للجماعات المسلحة بنواحي غاشيما، حينها يعمل على غسل العار الذي طال أمده بالانتقام من مستعبدي والده من سكان القرية. أما زان، فهو الشخصية الروائية التي لا نعثر على مثيل لها في كل المتن الروائي الاستعجالي على وفرته وتنوع أساليبه؛ إذ يتقاطع مع أحدب نوتردام الذي خلّد فيكتور هيغو ملامحه على أكثر من مستوى، من دون أن يحمل عمق إنسانية كازيمودو

25 Khadra, *A quoi rêvent les loups,* p. 24.

ولا نبل عاطفته؛ فهو قزم لئيم، يستغل شفقة الجميع عليه ليتجسس عليهم لصالح الجماعات المسلحة التي تبيد أكثر من واحد بوحي توجيهاته وإرشاداته، ولا يفوته في خضم الرعب الفاشي، أن يجمع ثروة طائلة.

لا يخفى أن علاقات التوتر والحقد والكراهية بين النماذج النمطية، التي بلور الناص ملامحها، تبدو وحدها مبررات كافية لجميع أصناف العنف الدموي تحت طائلة حسابات موغلة في القِدم. من أجل ذلك، لم يكن ضروريًا جدًا أن تتجه الرؤية إلى استثمار الاجتماعي أو الاقتصادي كما كان شأنها في بم **تحلم الذئاب**، وإنما انصرفت إلى الحفر في أعماق الشخصيات ومكبوتاتها ولا شعورها، مستعينةً بآليات علم النفس بغية تفسير جانب مهم من الأزمة في بيئة قروية معروفة بالتكافل الاجتماعي وسواسية الناس في فقرهم وغناهم. على هذا الأساس، نعتقد أن الكاتب اعتمد أسلوبًا أقل ما يقال عنه أنه تحرى فيه الإلمام بجوانب الأزمة التي لا يمكن اختزالها في الجانب السياسي على الرغم من مركزيته في الحوادث. وقد تمكنت الكتابة بتناولها الأزمة الجزائرية من الزاوية النفسية المعتمة من ارتياد آفاق مظلمة من الوجدان الجزائري المحتقن بتاريخ من المهانات والخيبات المتراكمة، وبجروح لم يزدها الخطاب المكرس بعد الاستقلال إلا تفسخًا، بما جعل انفجارها ذاك نتيجة منطقية منسجمة مع الواقع إلى أبعد الحدود.

العلاقات المكانية/الغربة والحياد

ملمح آخر تتقاطع عنده نصوص العشرية السوداء وتستثمر مكوناته الموضوعاتية والبنيوية بصورة لافتة للانتباه، ونعني به التصنيف المتواتر للأمكنة وفق توصيفي الغربة والحياد، حيث تتمظهر ملاذيًا في سياقات المنفى الذي دُفعت إليه النخبة المثقفة هروبًا من جحيم الهمجية الإرهابية، وطلبًا لَمواطن قادرة على الدفاع عن قيم العدل والحق في الحرية والحياة. وقد كان الغرب جغرافيًا وحضاريًا موطنًا وملاذًا وأمنًا، بيد أنه ظل مع ذلك، أو في أثناء ذلك، مفضيًا إلى الحياد من منطلق عدم الالتباس الشديد، الذي يميز المغترِب عمومًا في علاقته مع أمكنة الغربة التي تُستدعى غالبًا في سياق المقارنة مع أمكنة الوطن، موطن الجمال هناك، في مقابل القبح والبشاعة هنا، بينما تلتبس المدن البعيدة بالجمال والسحر والألوان، ومن ثم ينفتح الفضاء الروائي على جدل رهيب عاشه المثقفون جميعًا وهو تقاطب الـ (هنا) والـ (هناك).

يمثّل الملفوظ التالي، الذي ورد على لسان بطل **مكر الكلمات**، نموذجًا صالحًا لتمثيل ذلك التقاطب، حيث يقول الكاتب الملتبس بالرواي، الذي كان قائدًا في الجيش الجزائري، وهو يستعيد لحظة فاجعة من المعارك التي خاضها في معاقل الإرهاب: «أسيرًا لهمومي، عوض المتعة بالجمال المتتابع أمامي (طبيعة المكسيك)، أمدّ يدي إلى الستارة المسحورة لكي أجد البشاعات اللامبررة لبلادي، أرى روائع إيفلوسان وطمأنينتها مدنّسة بأزيز حواماتي، وجوّها المنعش قد لوثته عصابة قذرة، لحاها إلى صرتها، في انتظار لحظة هدوء من أجل مجزرة أخرى... أتذكر الدماء المتيبسة في الساحات، والأنين الطويل للأرامل، وأثاث البيوت الفقيرة مقلوبة على جثث الأطفال، والكلاب التي أبت العودة إلى الأماكن التي ارتكب فيها البشر أخبث الفظاعات... تتابع المشاهد، في كل طريق وجوه تعرض مآسيها...»[٢٦]. هكذا، عن طريق ستارة سحرية (ستارة نافذة القطار)، ينفتح المشهد على فضاءين يثيران أشد الأحاسيس تنافرًا، فضاء المأساة، وفضاء الجمال، بحيث لا يكون الأخير إلا معبرًا للآخر المنقوش على صفحة القلب والذاكرة، ذريعة لرؤيتين هما مناط التشكيل المكاني الخارج من عمق الفضاء والمأساة، حيث لا وقت لبذخ الأفكار والأساليب.

---

26 Khadra, *L'Imposture*, p. 98.

وهو الموقف نفسه الذي يسارع الكاتب إلى إعلانه إجابةً عن سؤال صحافي حول موقفه من مفهوم «الأدب الاستعجالي»، يقول: «وصِف الأدب الجزائري لسنوات٩٠ بالأدب الاستعجالي، يتعلق بخيار تسويقي Marketing أكثر منه بمقاربة موضوعية. أعتقد، عكس ذلك، بأن الأمر يتعلق بشكل من الالتزام ومن النضال الذي اختارته الروح الجزائرية كفضاء تعبيري، في الوقت الذي تحول فيها بلدها إلى مكان مغلق منكوب مبذول للبربرية والظلامية»[٢٧]. الإحالة في هذا المقبوس على مفهوم الالتزام وعلى التصور الماركسي لوظيفة الأدب واضحة، لا كخلفية نظرية يصدر عنها الكاتب بوعي، ولكن كضرورة اقتضاها واقع محلي مخصوص أعلن الحرب على الثقافة والنور، الأمر الذي عجّل بظهور ذلك الزخم الثر من النصوص التي شغلتها الحرائق المشتعلة في أطراف ثيابها عن مقتضيات القول الفني وشروطه.

أما واسيني الأعرج، فقد التبس هو الآخر ببطله الذي اختار منافي الشمال البعيدة عندما استحال عليه العيش وسط الموت والدمار والبداوة الزاحفة على مدينته التي يعشقها حد الفناء، وعند أول لقاء مع أمستردام يقع من دون أن يدري بين رحى التقاطب بين الهنا والهناك: «ياه، هذه هي أمستردام الشهية؟ المدينة البريئة والعذبة التي تنام على الماء، مونتسكيو قال عنها: أحب فينيس كثيرًا ولكني أحب أمستردام أكثر، بها نستمتع بالماء بدون أن نحرم من صلابة التربة، طرقها ناعمة مثل جلد مراهقة، مدينة هادئة ماعدا هدير السيارات الخافت والترام المطرز بالألوان الغريبة، الذي يشقّها طولًا وعرضًا وغيمة رمادية ومطر لا يتوقف أبدًا... بدا لي كل شيء واسعًا، الطرقات، المحلات، الممرات، قلوب الناس، المدينة، أبهية المطار المتداخلة، العيون، في الوقت الذي تزداد فيه حياتنا، كل يوم ضيقًا»[٢٨]. مئات التفاصيل يسردها الناص مأخوذًا بهول المفارقة بين عالمين، عالم يقع على مرمى حجر من أعلى وجوه الكمال في الحضارة والعمران البشري الحديث وعالم مهرول نحو نهايته الأكيدة: «مدينتنا سُرقت مثلما تُسرق النجوم، أصبحت قديمة وعتيقة وكأنها ميت يخرج من تحت الأنقاض، الظلال الممتدة تملأ شوارعها التي بدأت تتآكل، السفن تتدحرج، والسواري بدأت زوايا ميلانها تتجاوز شكلها العادي... شخص ما (دعا) على هذه المدينة تقول مريم، شيء ما يدور داخل خفايا هذه المدينة وأحيانا في علنها...لا شيء تغيّر في هذه المدينة الحزينة التي تموت يوميًا، تموت مثل ريف قديم وتتحول إلى قرية صغيرة، تتهاوى مثل الورق اليابس، كل شيء فيها بدأ يفقد معناه، الشوارع، السيارات، الناس»[٢٩].

تجدر الإشارة إلى أن الترميز الوارد في المقبوس عن السواري المائلة والأشياء التي تعتمل في خفايا المدينة وعلنها، تحيل من طرف خفي على بدايات المدّ الإسلاموي بعد حوادث ٥ تشرين الأول/ أكتوبر ١٩٨٨، التي تبلغ أوج قوتها في بداية التسعينيات، وهي موضوعة أخرى تتردد في جملة من النصوص التي اشتغلت على الأزمة الجزائرية، أو تلك التي ظهرت خلال العشرية السوداء واضطرت، نزولًا عند مقتضى المرحلة، إلى البحث في جذور الأزمة بالعودة إلى بداياتها القريبة، خصوصًا حوادث تشرين الأول/ أكتوبر، وهو الاتجاه الذي سلكته رواية **الورم** لمحمد ساري، حيث تتموضع الحوادث في نواحي بليدة الفلاحية، بين مزارع البرتقال والكروم التي يرصد تحولاتها منذ الحقبة الاستعمارية إلى المرحلة الاشتراكية بعد الاستقلال، إلى خيارات الانفتاح واقتصاد السوق في بداية التسعينيات، وأثر ذلك في وجدان الفلاحين والقرويين، معرّجًا على حوادث تشرين الأول/

---

27 Mokhtari, *La Graphie*, pp. 174-175.

٢٨ واسيني الأعرج، **شرفات بحر الشمال** (الجزائر: دار الفضاء الحر، ٢٠٠١)، ص ٧٧.

٢٩ الأعرج، **شرفات**، ص ٣٣.

أكتوبر والندوب العميقة في وجدان الشباب الذين تعرضوا للتعذيب في مخافر الأمن، وسوف يكونون الأنوية الأولى للخلايا الإرهابية التي توجّه ضرباتها الأولى إلى عناصر الأمن، آخذة بثأرها القديم.

يمكن التمثيل لحالة الاحتقان التي مهدت للمأساة الوطنية من خلال التشكيل المكاني التالي، الذي يختصر بمفرده عمق التحولات التي عاشتها فضاءات أخرى غير الفضاء الحضري العاصمي: «آه على تلك السنوات السعيدة (السبعينيات والمزارع المسيّرة ذاتيًا)، بعد سنوات، انقلب الوضع رأسًا على عقب، خرج سي العربي (الحارس الطيب الذي كان يسمح للناس بالانتفاع من خيرات المزرعة) وعوضه ناس آخرون، أصبح الحارس مسلحًا ببندقية صيد، يصطاد الأطفال مثلما يصطاد سرب الغربان الناعقة، بلا رحمة ولا شفقة، أحاطوا البساتين بالأسلاك الشائكة، عدنا إلى عهد الكولون، يأتون بالعمال من أماكن أخرى، ورجال وادي الرمان يسندون ظهورهم إلى الجدران ويتفرجون وبصدورهم يتراكم الغضب والحقد، ثم انتشر خبر طرد جميع القاطنين في الأراضي الفلاحية، لم تعد المزارع ملكًا للدولة، بيعت للكولون الجدد الذين سيّجوا المساحات بالأسلاك الشائكة وأقاموا حراسًا بالبنادق»[٣٠]. تتقمص قرية واد الرمان هنا دور المعادل الموضوعي الذي يمكّن الناص من رصد التحولات العميقة في بنية المجتمع الجزائري السوسيو-اقتصادية التي يرشح بها مكون المكان الفلاحي، وتتبع سيرورة الشخوص وخيباتها المتكررة، والإحباطات التي تحفر في وجدانهم أخاديد لم يملأها إلا الخطاب الأصولي باستثماره أثر التحولات السريعة التي لم تخلف سوى القهر والبؤس والتهميش. هل يمكن التذرّع بهذا المنحى السوسيولوجي للحكم على المتن التسعيني بالوقوع في مطب التوثيق؟ هل يحق لنا ممارسة الإقصاء على الذوات الاجتماعية للكتّاب؟ فهؤلاء في المحصلة ليسوا سوى مثقفين ينفردون، دون عموم الذوات، بامتلاك رؤية تؤهلهم للخوض في قضايا المدينة من دون انتظار الإذن من أحد ما دام التساؤل عن وظيفة الكاتب والكتابة يمثل «شكلًا من المعتقد، الذي يتطلب وظيفة اجتماعية للكاتب كوسيط لمعيش الشعب، وهو ما يفترض وضوح نظر حاد من جهة، وتجذرًا في الواقع السوسيو-سياسي، من جهة أخرى، دون نفي للذاتية التي تجد في الكتابة فضيلة شفائية (صراخ، عزاء، خلاص) أو وجودية، حيث تُعتبر الكتابة مبرر وجود في مواجهة إحباطات اليومي أو، أكثر من ذلك، كذاكرة، وكوسيلة للرقية من الموت»[٣١]. ثم إن الوساطة الاجتماعية التي يمارسها الكتاب، تتخذ شرعيتها الكاملة بالنظر إلى مفهوم الإنتلجنسيا كبنية عليا من بنى المجتمع، تضطلع بدورها الجدلي التاريخي في تفاعل الطبقات بعامل ذاتي لصيق بالفن الأدبي وبعبقرية اللغة التي تمارس دورها (التطهيري) الفردي والجماعي، وفق المفهوم الذي أرسى أرسطو أسسه في نظريته الشعرية الشهيرة.

الذاتي والموضوعي في إنتاجية المتن التسعيني

تتجه بنا القراءة، على هذا النحو، صوب المفاهيم النقدية الممارسة لسوسيولوجيا النص في شقّها المتعلق باعتبار الأدب مؤسسة اجتماعية، وهو ما يحتم علينا مراقبة أثر الذاتي في إنتاجية المتن التسعيني، الذي جاء على نحو ما ليقول نوازع الأنا وهي تواجه الموت عاريةً إلا من عتاد الكتابة الزهيد. وقد سبقت لنا الإشارة إلى عدد من

٣٠ محمد ساري، **الورم** (الجزائر: منشورات الاختلاف، ٢٠٠٢)، ص ٩.

31 Haj Miliani, *Une littérature en sursis, Le champ littéraire de langue francaice en Algérie* (Paris: L'Harmatan, 2002), p. 198.

المبدعين الذين وجدوا في الكتابة موئلاً وملاذًا عندما أعوزهم الواقع مثيلَها في دنيا الناس، فاستقطبت الذات الـ(أنا) مجموع الخطاب النصي لتتحول إلى بطلة مفردة تواجهه الواقع باستماتة، وتخوض معاركها البطولية الخاصة والعامة من دون أن يشاركها فيها سوى من تربطهم بالذات رابطة قريبة من حميمية انكمشت في هذه المرحلة إلى حدودها الدنيا. المثير للانتباه في هذا السياق هو المحكي على طول المسافة السردية الطويلة نسبيًا في رواية **ذاكرة الماء** لواسيني الأعرج التي تتشكل سيريًّا لتكتب ملحمة المواجهة المعلنة بين الموت المتربص في كل لحظة والرغبة المهووسة بالكتابة في سبيل استكمال النص قبل الاستسلام للمصير المحتوم.

أما مايسة باي، فعلاقتها الشخصية بالكتابة تبدأ من اللحظة التي تتحول فيها هذه الأخيرة إلى فرصتها الوحيدة للاستمرار في ممارسة الحياة، تقول: «منذ السنوات الأولى من العشرية الرهيبة الماضية، نحن متجمدون من الخوف، ومن الصمت الحذر. لذلك أكتب لأرى نفسي في الصفحة، ولأتجنب الصراخ. ومن أجل أن أستشعر التفوق على المسألة، فوراء فعل الكتابة، ليست عجالة الوقت هي الأسبق، وإنما الرغبة في تحويل وقائع الرعب، على الصفحة، لتدجينها بفعل الإبداع»[٣٢]. بشكل ما تستثمر إمكانات اللغة لخلق عالم تخييلي تتحقق فيه العدالة الشعرية، عقابًا وجزاء، من دون المخاطرة بالتعرض للرعب الفعلي الكامن في فضاء العالم الواقعي. أليس فعل الكتابة بهذا المعنى ممارسة في غاية الأنانية، تكتفي بتحويل الواقع إلى مادة يتغذى عليها المتخيل الروائي؟ ألا يتحول الكاتب، عبر هذا المسلك، إلى مصاص دماء يعتاش على دماء ضحاياه؟ ألم تنجز الرواية الجزائرية التسعينية أطراسها المرعبة، مكلسة الدماء فوق الدماء حتى إنه «كلما أريقت دماء الأبرياء، بشراسة، على يدي العصابات المتوحشة، كلما قام الكتّاب، وهم كثيرون خلال هذه العشرية، بتغطيتها بالكتابة، أو بحبر الكتابة بالتحديد. وهكذا فإن لكلمة طرس (Palimpseste) معناها الكامل»[٣٣]؟ وربما كان معناها الآخر هو امتزاج دماء الكتّاب بدماء الضحايا، دماء فوقها دماء، لا عاصم من طوفانها إلا الكتابة. ألم تعترف يونيل[٣٤] بأن «الكتابة عندها تحذير من الجنون، وحماية منه»[٣٥]؟ تلك هي المسؤولية الشاقة التي حملتها الكتابة خلال سنوات الدم والنار، أن تكون المتناقضات كلها والجهات جميعها، أن تربّت فوق ظهور المبدعين وتحمل أتعاب الضحايا والمقهورين والواقع والحلم والفجيعة، وأن تكون تلقائية، ثرّة، نابضة بفوران الدماء ورسيس الألم، ورزينة، مكينة، متأملة، توثّق للذاكرة والتاريخ، فلا مناص من أن تفي أو تخون، تنجح أو تفشل، بنسب معيّنة ومقادير متفاوتة لأننا ببساطة طلبنا منها أكثر مما يستطيع كرمها ونبلها وشهامتها ورأفتها ومشاركتها الوجدانية لمحننا، محنة كتابتنا، بينما لم يكن عليها خلال كل ذلك سوى أن تكون ما تستطيع أن تكونه، إما محاكاة وإما تخييلاً.

النص التسعيني: توثيق أم تخييل؟

نريد هنا أن نقارب المتن التسعيني في ضوء الاتهام الذي وسم روايات العشرية السوداء بالأدب الاستعجالي، من حيث سطحيتها المفرطة، بإعادة إنتاج الواقع بحرفيته، ومن ثم الافتقار المطلق إلى التخييل والسقوط الكلي في التقريرية الصحافية التي تحرص أكثر ما تحرص على نقل الواقع بأمانة، فأُطلق عليها بسبب ذلك توصيف

---

32 Mokhtari, *La Graphie*, p. 149.

٣٣ داود، منسق، **رشيد بوجدرة**، المقدمة، ص ١٥.

٣٤ صاحبة رواية **عيون الثعلب**: Younil, *L'œil du chacal* (Alger: Barzakh, 2000).

35 Mokhtari, *La Graphie*, p. 147.

أدب الشهادة (Témoignage)، وهو توصيف يحمل ظلالًا قدحية انتقاصية أكثر منه معنى الملاحظة النقدية المؤسسة، حيث اتجهت القراءات المشتغلة على ذلك المتن، في عجالات صحافية غالبًا، إلى التماس الأعذار لتوجهها التوثيقي ذلك، باعتبارها كتابات نضالية عضدت الصحافة وشدت ساعدها في التزامها بفضح الإيديولوجيا الأصولية بتبليغ صوت الضحايا والأبرياء، وبالتنديد بالوحشية والبربرية والإرهاب الدموي الأعمى. يصرح رشيد مختاري بأن: «حجم الشهادات المكتوبة التي ظهرت منذ ١٩٨٨، قد صورت photographié ونددت بالمأساة بواسطة الكلمات اليومية العادية المنتزعة من الضبابية المفروضة، مبينة الحدث L'Evénement بكل قساوته، دون أن تبحث عن إثارة الإعجاب أو الخيبة. حيث تآزرت مع الصحافة، متخلية عن الأثر الأسلوبي، عندما أصبحت وظيفتها الجديدة هي أن تبلغ بقدر ما تستنتج الخلاصة السياسية لهذه المأساة، ومن ثم فهي لا تسعى إلى شرحها وإنما إلى تسجيلها في الزمان والمكان»[٣٦].

أليس التسجيل في الزمان والمكان، على حد تعبير الكاتب، هو على نحو ما قبضٌ على لحظة هاربة في سيرورة الزمن والتاريخ؟ ألا يعني ذلك تحوّل الرواية إلى فوتوغرافيا تتوسل اللغة بدل عدسة الكاميرا من دون أن ترتبط الصورة الفوتوغرافية حتماً بالجمود الذي قد يتبادر إلى الذهن، لأنها تتحول إلى تخييل مفعم بالحركة عندما تُزَجّ في عملية التلقّي، وعندما يتلقاها كلّ راءٍ/ قارئ بكثافته الوجودية وتجاربه الخاصة وآلياته الذاتية في تفكيك الصورة وإعطائها المعنى الذي يريد؟ وعلى هذا الأساس يتحول البُعد الفوتوغرافي للمتن التسعيني إلى مادة صلبة، حافظة للتاريخ والذاكرة وتفاصيل المأساة الوطنية. ثم لماذا لا تقارب هذه الفوتوغرافيا باعتبارها خيارًا فنيًا ينمّ عن تصور ما لوظيفة الكتابة ولقضايا الرواية أكثر مما يشي بالقصور في التعامل مع مقومات الكتابة والتخييل؟ ولم لا نرى فيها تجاوزًا للالتزام بالمعنى الذي بلورته الواقعية الاشتراكية وطوّرته إسهامات سارتر على الرغم من خطورة الانزلاق صوب الوعظية والمباشرة والرواية ذات الطرح؟ إذ المعاني تتجدد والواقع زئبقي بطبيعته، بما يجعل الرهان على المرحلة، أي مرحلة، يفضي إلى تسطيح العمل بربطه بقضايا لا تتضمن بالضرورة عمق القضايا الإنسانية الكبيرة التي تتيح للنص فرصة تجاوز مرحليته وآنيته باتجاه الخلود.

التزام المتن التسعيني

الحاجة إلى إعادة النظر في مفهوم الالتزام تطرح نفسها في ضوء ما سبق بإلحاح. هل الأمر تحميل الرواية أكثر مما في استطاعتها أن تحتمل من نضال من أجل الحق والحرية والمعاني الإنسانية السامية والمُثُل العليا وتوجّه خاص في الحياة، مذهبي عقدي أو إيديولوجي، أم الانكفاء بعيدًا عن كل ذلك على شحذ مقوماتها وتطوير آلياتها لكي لا تقع في سطحية المرجعي؟ الواقع أن الالتزام بعيدًا عن أي تشقيق مذهبي أو نظري يظل، على حد قول محمد برادة، متعالقًا مع «الدلالة العامة لما توحي به كلمة التزام من انشغال المبدع بقضايا القبيلة أو المجتمع أو العشيرة، واتخاذ مواقف تجاه قضايا سياسية أو دينية. فهذه الدلالة قد وجِدت منذ وجِد الأدب، ولا نكاد نعثر على مبدع لم يتفاعل مع هموم وصراعات مجتمعه»[٣٧]. نستطيع في ضوء هذا المعنى الذي يقرره محمد برادة أن نفسر إلى حد ما تلك الوفرة الوافرة من النصوص التي سارعت إلى إدانة الأعمال الإرهابية، بالطرائق التي وفّق إليها الكتّاب، متفاوتين كل التفاوت في أساليب مقاربتهم لعجالة المرحلة ومتقاربين في الالتزام بمقاومة

---

36 Mokhtari, *Le Nouveau,* p. 11.

٣٧ محمد برادة، «تحولات مفهوم الالتزام في الأدب العربي الحديث،» نزوى، العدد ٢٥ (٢٠٠١).

الوحشية بلا هوادة، وفي الإشادة بقيم التسامح والحرية وتقبّل الآخر والحوار ونسبية المعرفة، كأنهم بدفاعهم عن قيم الفضاء الاجتماعي الحر يدافعون عن شروط وجودهم كنخبة مثقفة وعن شروط وجود الرواية، مدركين أن لا رواية جديرة بهذا التصنيف من دون حرية، وأن الاستبداد والطغيان والتطرف تئد الديمقراطية والحرية والرواية والمثقف والثقافة جميعًا. وبإدراكها المميز ذاك لرهانات الكتابة والمعاني الوجودية المتخفية وراء الصمت والسلبية تارة، ووراء التنديد والتصدي والنضال تارة أخرى، تجد الرواية نفسها، من دون أن تسمّي ذلك، وتقف في خط المواجهة مع كل ما يرتهن وجودها أو يستبيح مبررات وجودها. وعندما ندقق النظر «نجد أن بصمات مفهوم الالتزام ما تزال سارية المفعول عند جزء من الكتّاب ولكن بفهم مغاير، يتفق على مسؤولية المبدع، إلا أنه يسلك طريقة نوعية في تحقيق تلك المسؤولية. وفي مجال الأدب العربي الحديث، لا نظن أن القضية قد أصبحت متجاوزة، وذلك بسبب عدم الوضوح الذي يطبع علاقة النقد بالنص الأدبي وبالقارئ تحت ضغط المشكلات الاجتماعية والسياسية التي تجعل معظم النقاد يتحرزون من المجاهرة باستقلالية الأدب عن الخطابات الإيديولوجية. لكن واقع الإبداع، في نماذجه الجيدة، يشخّص نوعًا آخر من (الالتزام) لا تكون فيه القيمة الفنية والرؤية الذاتية أقل من المضمون ودلالاته المختلفة»[٣٨].

الواقع أن هذا النوع من الالتزام الذي ألمح إليه محمد برادة، والذي لا يضحّي بالقيم الجمالية والفنية في سبيل القضايا(الكبيرة)، بل يظل في منطقة «المابين» محاولًا الأداء الالتزامي من حيث لا يفرّط في الأداء الفني، هو وحده القادر على النفاذ من «وصمة» الاستعجال وظرفيته إلى أرضية الاستمرارية والتجذر في مدوّنة تاريخ الأدب القومي. يعلن واسيني الأعرج، في إجابته عن سؤال حول رأيه في مفهوم «الأدب الاستعجالي»، اعتراضه المطلق على المفهوم واعترافه بوجود كتابات يمكن تصنيفها في خانة الشهادة بحكم إغراقها في المرحلية: «صحيح، في بعض الروايات، بُعد الشهادة هو الغالب، لأنها تشهد على حالة معيّنة، وعلى مرحلة محددة، وهي التي يمكن توصيفها بأدب الشهادة. هذا النوع من الأدب لا يهمني كثيرًا، هذه الشهادات تفيد التاريخ، والذات نفسها، لأن هناك حاجة ماسة لأطرح هذا كله على المجتمع، غير أنها آثار متعلقة بمرحلة معطاة، وإمكانات الاستمرارية محدودة جدًا، متى أرادت مغادرة فضائها إلى فضاء آخر»[٣٩]. يكتسي هذا التصور الذي يصدر عنه الحكم القيمي لواسيني الأعرج أهمية خاصة لأنه يعبّر عن انشغاله العميق[٤٠] بقضايا الكونية والخلود، ولكونه واحدًا من المبدعين الذين سجلوا خلال العشرية السوداء تراكمًا روائيًا معتبرًا تجاوز الحدود القطرية إلى البلاد العربية والأوروبية، واستقطب اهتمام الخطاب النقدي العربي باشتغاله المميز على موضوعة العنف والتطرف والأصولية. ذلك ما يضفي على وجهة نظره بخصوص الواقع الجزائري والنصوص التي اشتغلت عليه إبان العشرية السوداء نوعًا من الوجاهة في الجدل الذي أثارته إشكالية التوثيق والتخييل فيها.

---

٣٨ برادة، «تحولات مفهوم الالتزام».

39 Mokhtari, *Le Nouveau*, p. 158.

٤٠ يبقى الاعتراف الخارجي بالرواية العربية حلم الكتّاب جميعًا على اختلاف مذاهبهم، في الوطن العربي كله، وحتى في غيره من البلدان المتخلفة. ولا يزال هذا الحلم مثار كثير من الجدل حول مفهوم العالمية التي يقول بشأنها واسيني الأعرج إن الروائي العربي، كغيره من كتّاب العالم، منشغل بالعالمية التي تعني في شطر منها إخراج جهده الإبداعي من دائرة الضيق إلى دائرة الاتساع بما تعنيه من انفتاح وإنسانية. وسؤال العالمية الذي تطرحه الرواية العربية على نفسها أمر مشروع لأنه محاولة لتحديد وضعها في سياق الرواية العالمية وفي الذاكرة الجمعية الإنسانية، للوصول إلى الاعتراف بها كمنجز إنساني لا كمجهود فردي أو جماعي مرتبط بمحلية تضيق الخناق أكثر مما تدفع بالرواية نحو وضع اعتباري يليق بها. انظر: «سلطان الـ Big Brother»، *الخبر*، ٣/٤/٢٠٠٨.

محلية أم كونية؟

إن الفهم الذي أسس به واسيني الأعرج وجهة نظره حول قضية الكونية والخلود، في سياق حديثه عن التوثيق و«الشهادة» في متن العشرية السوداء، يعيد إلى الواجهة ذلك الجدل القديم الجديد الذي ما انفك يردده الخطاب النقدي العربي حول محلية الرواية العربية وكونيتها كلما أثيرت قضية الفولكلور والعرب وإشكالية التعبير عن الذات كما وضحها وناقشها عبد الله العروي في كتابه **الإيديولوجيا العربية المعاصرة**[٤١]. ثم إن مغازلة الكونية، بقدر ما تحمل من طموح مشروع للرواية العربية من أجل ارتياد آفاق العالمية، وما يعنيه ذلك من شحذ لإمكاناتها الفنية والدلالية، يحمل في ثناياه قدرًا لا بأس فيه من التخلّي عن القضايا الاجتماعية، والتنصل من المسؤولية الثقيلة المنوطة بها، أو على الأقل، لم يعد ذلك من أولوياتها ضمن الحركة الشمولية لمفهوم العولمة، كأن الأدب لم يُرضه البقاء على هامش الكونية الشاملة لمختلف مناحي الحياة، فراح يعلن تحرره من قيود الإطارية القطْرية، والارتماء في النهر الجارف لأفكار العالم الفسيح.

صحيح أن تحوّل مفهوم الالتزام في الخطاب النقدي العربي بعد انحسار جمالية المقاومة، وتخلّي المثقفين والكتّاب عن أدوارهم الطليعية، قد أدى إلى فهم جديد للواقعية لخّصه محمد برادة بقوله: «يبدو لي إذا أردت أن أغامر بتوصيف الوعي النظري الآخذ بالتبلور، راهنًا، في الساحة الأدبية العربية، أن مفهوم الأدب يرفض استنساخ الخطابات الإيديولوجية والسياسية السائدة، ويميل إلى استيحاء ما هو قيد التشكّل، وما ينبت في أعماق الذات المبدعة، ملامسًا لحظات الحميمية والتساؤل عن الكينونة والمصير، وعن العلاقة بالتاريخ وبالآخر»[٤٢]، لأن «المجتمع الذي يريد الأديب العربي وصفه يحكم على نفسه بالضعف والتخلّف. فإذا ما قنع ذلك الأديب بصورة تعكس الواقع بلا زيادة ولا نقصان، فإن الصورة التي ينجزها ستحافظ على نفس التخلف مع أن المطلوب من الفن هو تجاوزه وتداركه. إن العرب يحلمون دائمًا باستدراك ما ضاع منهم، ومجال الاستدراك هو الفن، الأدب بخاصة، أكثر مما هو الفكر المجرد»[٤٣]. وعلى هذا الأساس، لم يعد من المفيد للأدب العربي في شيء أن يقف بنفسه عند واقع هذا شأنه، في الوقت الذي يمكنه استغلال إمكاناته في سبيل الثأر من تخلّف عالمه، في المجالات التي لا يمكنه المغامرة فيها، وهو ما جعل العروي يتساءل: «أي نفع في التعبير إن هو ترك الواقع على حاله، ناقصًا غير مكتمل ولا محتمل؟»[٤٤].

ينبغي ألّا نفهم تساؤل العروي في هذا السياق كدعوة تستدعي نظرية أرسطو عن المحاكاة ودور الأدب في إظهار الواقع أجمل مما هو عليه، بل هي دعوة إلى فهم عميق للمجتمع وبناء من أجل بناء صورة احتمالية ممكنة التحقق، بعيدًا عن التجريد الذي يسم الرواية العربية، التي تبدو، على حد قول برهان غليون: «لا كتاريخ للشخص والمجتمع ولكن بالأحرى، كتأريخ لهذا التاريخ، تمامًا كما يبدو المقال التاريخي العربي مقالًا عن التاريخ أكثر مما هو تحقيق التاريخ ذاته»[٤٥]. وعليه، فإن ارتباط العمل الأدبي بحقائق وقضايا اجتماعية مباشرة ليس هو

---

٤١ يقول العروي: «لن نصل إلى عبارة صادقة أمينة على أوضاعنا التاريخية والاجتماعية بمجرد أننا نتحكم في شكل يقال إنه مشترك بين البشر، أو أننا اتسعنا في ما نصف من المجال الاجتماعي، أو أننا نوّعنا ودقّقنا أساليبنا البلاغية. كل ما سنحصل عليه، بعد هذا الجهد، هو صورة مغرضة من نوع آخر لواقع محجوب عنا باستمرار». انظر: عبد الله العروي، **الإيديولوجيا العربية المعاصرة (صياغة جديدة)**، ط ٢ (الدار البيضاء؛ بيروت: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٩)، ص ٢٣١.

٤٢ برادة، «تحولات مفهوم الالتزام».

٤٣ العروي، ص ٢٠٨.

٤٤ العروي، ص ٢٠٨.

٤٥ برهان غليون، «تأملات في الواقع العربي،» في: محمد برادة [وآخرون]، **الرواية العربية: واقع وآفاق** (بيروت: دار ابن رشد، ١٩٨١).

ما يضعف أو ينال من خاصياته الجمالية، كما أن الواقع الاجتماعي حين يعاش ويدرَك بعمق، يؤهل العمل أكثر ليشع كقيمة جوهرية في النظام الذي يهيكله. وعلى هذا الأساس، يعلّق واسيني الأعرج كتابته للراهن بالتقاط الجوهري وإعادة صوغ الواقع بما يتماشى والتحولات الجديدة لمفهوم الواقعية والالتزام كما أبنّا عنها سالفًا، يقول: «أما أنا فأفهم الأدب كقدرة على الإمساك بالجوهري داخل المجتمع، غير أن وظيفتها ليست إعادة صياغة ما تمسك به، وإنما إعادة تشكيل، وإعادة كتابة تاريخ آخر على علاقة أكيدة بتاريخ البلاد، تتجاوز الكتابة التبسيطية للشهادة. تلك هي مهمتي الأدبية. طبعًا لا يمكنني الانفصال عن الواقع الوطني، هذا واضح، ولكن في نفس الوقت، يجب أن نتجنب، عند استقرارنا داخل الأدب، أن تكون مجرد إعادة إنتاج للواقع، بل يجب البحث عما هو مخفي خلفه»[٤٦]. وعليه، فإن السؤال الجوهري الذي اتضحت ملامحه في ضوء المقبوسات السالفة هو: إلى أي حد استطاع هذا الأدب، متن العشرية السوداء الذي يعنينا في هذه القراءة، أن يكتب واقعه من دون أن يسقط في التقريرية والمباشرة؟ أو ما هي الأعمال التي استطاعت أن تنجز متخيّلها، متكئة على واقع المأساة الوطنية، ومراعية لشروط تكوّن المحكي وجاعلة منه فضاء أغنى من الفضاء المادي، متوسلة ما تتيحه اللغة من استعارة ورمز وشعرية تزيدها الرؤية الذاتية عمقًا وظلالًا، هي بالتأكيد أكثر تأثيرًا من الواقع نفسه، من دون إغفال تلك التي التصقت بالواقع التصاقًا نفى عنها إمكان تجاوزه وإعادة صوغه، فتسترت وراء الأسلوب الفوتوغرافي، تاركة المشهد يقول فظاعته المجمدة في الفضاء والزمن.

ذلك السؤال، في اعتقادي، هو المحور الذي يتم عبره عرض أدب العشرية السوداء على آليات النقد لمساءلة الاختيارات الجمالية لتلك المرحلة من التاريخ، غير أن ذلك لا يتم إلا في الإطار الذي تحدده طروحات سوسيولوجيا الرواية ومفاهيم الواقع والمتخيل واللغة والإيديولوجيا، لأنها تبحث في السؤال الكامن وراء الظاهرة التي نحن بإزائها، وهي الحدود الفاصلة بين الرواية والتاريخ، والتداخلات التي يمكن ملاحظتها بينها، في ظرف تاريخي مميز بخصوصيته، كالمرحلة التي نحن بصدد بحث تمظهراتها السوسيو- تاريخية على مستوى الخطاب الأدبي، لأنه من الممكن «أن نرى في العمل الأدبي مجرّد وثيقة متّصلة بمرحلة تاريخية معينة، ومن الممكن أن نتصوّر العنصر الاجتماعي على أنه عنصر يشرح الحلول الجمالية للعمل الأدبي. كما أن من الممكن دراسة العلاقة الجدلية بين هاتين الوجهتين، أي بين العمل كحقيقة جمالية من ناحية، والمجتمع كسياق مفسّر شارح من ناحية أخرى، بحيث نرى أن العنصر الاجتماعي هو الذي يحدد الاختيارات الجمالية في نفس الوقت الذي تصبح فيه دراسة العمل وخواصه البنائية من عوامل فهم مجتمع ما بشكل واضح»[٤٧]. وعليه ينهض السياق.

يؤدي السياق السوسيو-تاريخي، بلا جدال، أحد أكبر الأدوار في عملية التشكيل والتأثير في تبلور الإنتاج الأدبي، وخصوصًا في جانبه المضموني والدلالي، «فالمجتمع سابق في وجوده على العمل الأدبي لأن الكاتب مشروط به، يعكسه ويعبّر عنه ويسعى إلى تغييره، والمجتمع حاضر في العمل الأدبي حيث نجد أثره ووصفه، وهو موجود بعد العمل لوجود سوسيولوجيا للقراءة وللجمهور الذي يقوم، هو أيضًا بإيجاد الأدب، ولوجود دراسات إحصائية لنظرية التلقي»[٤٨].

---

46 Mokhtari, *Le Nouveau,* p. 158.

٤٧ صلاح فضل، **منهج الواقعية في الإبداع الأدبي** (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٨)، ص ٢٤٧.

٤٨ جان إيف تادييه، **النقد الأدبي في القرن العشرين**، ترجمة قاسم المقداد (دمشق: وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحية ١٩٩٣)، ص ٢٢٥.

تجدر الإشارة إلى أن الواقع المقصود بالدراسة في المتن التسعيني ليس واقعًا عاديًا في بساطة وانسيابية الستينيات والسبعينيات في الوطن العربي، ولا في وضوح معطيات العالم الغربي، لأنه واقع متشابك ومفرط التعقيد، لا تتوضح فيه الأوضاع الاجتماعية عن السياسية وعن الأيديولوجيا، فضلًا عن انخراطه في حرب غير محددة الأهداف، كان من نتائجها الصدمة والارتباك وزعزعة الإيمان الراسخ بالثوابت الموروثة، ومن ثم تشتيت «انتباه» النص الروائي الذي استحال عليه إنتاج المعنى واستثمار مقومات الواقع من دون الوقوع في التأريخ وفي عجالة الوصف، فتجلّت أوضح اضطراباته في التغيير الحاصل على مستوى الالتزام، وفي مستوى علاقة الأدب بالمرجع وبالمصادر الواقعية خارج النص، وهو ما أدى إلى إعادة نظر ذات دلالة بالغة لمفاهيم الواقع والواقعي عند الكتّاب المكّرسين الذين وقفنا على بعض تصوراتهم، ومنهم مايسة باي التي صرّحت بالقول: «في كتابتي لهذه القصص، كانت عندي ثلاث إمكانيات من المقاربة، تكمن الأولى في الالتصاق بالواقع الحدثي البارد، وعليه اختيار أسلوب السرد الصحفي، وتكمن الثانية في التشكل عبر السخرية، أما الثالثة التي تبنّيتها وهي التي تفسر التوتر الحاد للنص، فتعطي للواقع بُعدًا شعريًا. حيث تتسامى جمالية النص عن الحدث»[٤٩].

يكشف المقبوس السالف عن استراتيجيات المقاربة المعتمدة في كتابة الراهن الجزائري عند كاتبة مهمة من كتّاب التسعينيات، من حيث إنه يكشف عن وعي الكتّاب برهانات الكتابة الروائية في تلك المرحلة المأساوية من التاريخ، ومن حيث إنّه يؤكد الاختيار الواعي للأسلوب الصحافي أو الفوتوغرافي الذي وسم كتاباتهم بالشهادة. وعليه، لا مكان إلى جانب ذلك التوجه الواعي إلى الأحكام المعيارية بقدر ما ينبغي إعادة مقاربة ذلك المتن في ضوء هذا الخيار. إن مفهوم الالتزام، كما تجلى لنا في متن العشرية السوداء، على الرغم من اختلاف تصورات الكتّاب لتشعباته ولقضاياه المتعالقة مع الواقع والمتخيل، قد عبّر عن نفسه في الرفض المطلق للنهاية المفجعة التي انتهى إليها المسار الديمقراطي الفتي في التجربة الجزائرية، واضطر إلى عقد مساءلات عميقة للإيديولوجيا التي بررت خيار القتل والدمار من أجل مطالب سياسية بالدرجة الأولى، ومن ثم انزلقت، نزولًا عند مقتضى الطبيعة الاستمرارية لترسبات المطالب السياسية وملابساتها القديمة نسبيًا، إلى كتابة التاريخ من حيث تكتب الواقع، فالفرق بين الرواية والتاريخ، في نهاية المطاف، «لا يكمن في أي منهما أكثر اتصافًا بالواقعية بل في كيفية بناء الواقع، وإعادة تشكيله داخل النص»[٥٠]. غير أن التاريخ الذي نشير إليه هنا، هو ما تتفطن إليه حاسة الكاتب من المغيّب والمهمّش والمسكوت عنه عندما تنبش الذاكرة الجماعية، وتنفذ إلى ما يستقر تحت هدوء قشرة الوعي، وتناوش المناطق المحرّمة من الفكر والثقافة والإيديولوجيا، عندها فقط تصبح بديلًا للتاريخ الرسمي وللتاريخ العالم[٥١].

---

49 Mokhtari, *Le Nouveau,* pp. 148-149.

٥٠ سامية محرز، «صنع الله إبراهيم ورواية تاريخ الرواية،» **فصول**، السنة ١١، العدد ١(١٩٩٢)، ص ١٧١.

٥١ نسجل على هامش هذا المقبوس دهشتنا من تأكيد المتدخل كفاية مرحلة العشرية السوداء، زمنيًا، لإنجاز خطاب روائي متمتع بالتأمل الكافي للأحداث وخلفيتها وتباشير مستقبلها، في حين أن الحقيقة التاريخية التي ينبغي تسجيلها بصدد هذا التأكيد، هي أن المنعرجات المصيرية في تواريخ الأمم لا تنهض بكل حيثياتها المخيلة الجماعية إلا بعد مراحل من التاريخ، تمكن من فهم الملابسات التي أحاطت بالظاهرة من خلال تعاضد مختلف المعارف الإنسانية، ثم إن الرواية التسعينية الموسومة بالاستعجال لم تتمهل المهلة التي أشار إليها المتدخل، فقد بدأت بواكير تلك الكتابة مع أحداث صيف ١٩٩١، مسايرة تطور المأساة حدثًا بحدث، حتى ليمكن أن نؤرخ لتطور آليات الحرب الإرهابية على المجتمع الجزائري بناء على المتن الروائي، إذ بين استراتيجية اغتيال المثقفين في بداية العشرية السوداء التي سجلتها رواية **الشمعة والدهاليز** والاغتيالات الجماعية التي سجلتها أعمال ياسمينة خضراء، من البون ما لا يحتاج معه إلى كثير من التدقيق.

مهما يكن، فإن الحقيقـة التي ينبغي تأكيدها وسط معمعان الأسئلة الحافة التي استدرجنا إليها المتن التسعيني، هي أن هذا الأخير قد استطاع أن يحسم معركة التأريخ لصالحه، فما تقوله الرواية زمنيًا في لحظة، «يحتاج فيه التاريخ إلى كل الاستحالات للقيام به، فالتاريخ من هذا المنظور، هو لعبة الكاتب، مثلما الكلمات، ومادته المعجونة sa patte a modeler التي تعجن بضوابط تنتمي إلى الأدب وليس إلى التاريخ بالمعنى الصارم، فتتحوّل العلاقة الإبداعية بالتاريخ إلى مساءلة واختراق، إنها معركة ضد المسكوت عنه والمسكّت عنه، فالرواية تواجه التاريخ بالسؤال الهدمي وبالكلمات، والمحرّمات وبالذاكرة المتحفزة، إنها معركة انتزاع شرعية الخطاب، مخاطبة الآخر المهيمن والمدوّن للتاريخ الرسمي بكل الغيظ والغضب، نكاية ببلاغته وبتاريخه المقولب وبأشخاصه المصنعين»[٥٢].

بناء على هذه العلاقة الالتباسية بين الخطابين، يمكن أن نقول في خاتمة هذه المقاربة إن الرواية التسعينية استطاعت أن تؤسس خطابها المميز، وأن تبلغ صوتها إلى الآفاق البعيدة، وأن تكون البديل، في تلك المرحلة المظلمة، من آلة التاريخ البطيئة، حيث تكشفت عن شجاعة نادرة في مقاومتها المستميتة من أجل قيم الحرية والديمقراطية والعدالة الاجتماعية بفضحها لبنية الإيديولوجيا الأصولية، وفساد السلطة، والحيف الاجتماعي، وخيبة أمل جيل الاستقلال، وغيرها من الأدواء التي وفرت المناخ المناسب لتنامي ظاهرة التطرف.

٥٢ واسيني الأعرج، «مدارات الشرق: بنيات التفكك والاحتراق،» **نزوى**، العدد ٩ (كانون الثاني/ يناير ١٩٩٧).

محمود طرشونة*

التحوّل السياسي في الرواية التونسية

ظهرت في الفترة الأخيرة في تونس، قُبيل الثورة وبُعَيْدَها، روايات كثيرة تناولت مختلف التحوّلات الاجتماعية والاقتصادية والثقافية، اختار منها هذا البحث أربع روايات لها علاقة مباشرة بموضوعة التحوّل بمختلف وجوهه. واعتمدها لاستجلاء صورة تردّي الأوضاع السياسيّة في البلاد وما انجرّ عنه من أزمات اجتماعية واقتصادية. ويتمثّل الإشكال المطروح يتمثّل في المفارقة بين رفض نظريّة الانعكاس وضرورة رسم لوحة عامّة عن التحوّلات التي مهّدت لاندلاع ثورة الكرامة والحرّية. وهو إشكال منهجي حقيقي رأى البحث أن نحلّه باعتماد منهج البنيويّة التوليديّة الذي استحدثه لوسيان غولدمان معوّلًا على من سبقه من منظري الرواية مثل جورج لوكاتش في الربط بين بنية الرواية والظروف الاقتصادية والاجتماعية المولّدة لها. وبذلك تعوّض جدليةُ البُنى وما ينتج عنها عن نظرية الانعكاس وما نتج عنها من تهميش للفنّ الروائي وحَصْر النصوص الروائية في دائرة ضيّقة لا تتجاوز الوظيفة التأريخية للواقع.

لقد وفّر هذا المنهج أدوات إجرائية أفضت إلى نتائج هامّة تتعلّق خاصة بوجود علاقة جدلية بين تفكّك المجتمع نتيجة ممارسة السلطة للاستبداد السياسي وبين تشظّي الزمن الروائي وعدول الرواة عن مساره الأفقي إلى بناء مختلف لا يخضع إلى التسلسل بقدر ما يخضع إلى مقتضيات العمل السّردي والخطاب الروائي. وقد أفضى البحث أيضًا إلى وجود علاقة جدلية بين تعدّد الفئات الاجتماعية واختلافها وتنوّع السجلّات اللغوية والأجناس الأدبية داخل العمل الروائي الواحد.

إلّا أن أهمّ النتائج يتمثّل في إثبات مساهمة الأدب عمومًا والرواية خصوصًا في تغيير الأوضاع والتمرّد على تردّي الواقع عبر وعي الكتّاب بالراهن واستشرافهم للمستقبل.

كيف يمكن رصد التحوّلات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية باعتماد المدوّنة الروائية، من دون السقوط في فخاخ المنهج الموضوعاتي والعودة إلى المقاربات التقليدية التي ترى أن الأدب انعكاس للواقع. والحال أن المناهج الحديثة تجاوزت نظرية الانعكاس، فصار بعضها يعتبر النص مغلقًا مقطوعًا عن سياقاته الخارجية، الذاتية منها والموضوعية على حدّ سواء، ويُنكر كلّ صلة له بالأوضاع الاجتماعية وبحياة الكاتب قبل أن تقع مراجعة هذه الرؤية المقتصرة على وسائل التّعبير وطرق البناء واختلاف الأشكال

* أكاديمي وناقد وروائي تونسي.

والأساليب. فلم يعد هناك من يجادل في ربط النصّ بمحيطه الاجتماعي والاقتصادي والسياسي، فضلاً عن اعتبار علاقته بكاتبه وبنفسيته وظروف كتابته. إلّا أن الإشكال بقي قائمًا بخصوص طبيعة هذه العلاقة وطريقة الربط بين داخل النصّ وخارجه، أي بين خصائصه الفنية والعوامل التي ساهمت في إنتاج المعنى وتحديد الدلالة.

مبدئيًا ثمّة إجماع على عدم فصل الرواية عن محيطها الخارجي، وعلى جملة من المسلّمات لعل أهمها عدم اعتبار النص الأدبي انعكاسًا آليًا لواقع ما، لأن ذلك من شأنه أن يُغيِّب أدبيّته وخصائصه الإنشائية والجمالية. وقد اهتدت البنيويّة التوليدية مبكّرًا إلى حلّ يقطع مع نظرية الانعكاس ولا يهمل العوامل الخارجية، فابتكر جورج لوكاتش نظرية الجدلية بين الداخل والخارج، وزادها لوسيان غولدمان تعميقًا، فرأى أن البنية تتولّد من البنية، فتكون البنية الأدبية ناتجة من البنية الاجتماعية والاقتصادية، عبر سلسلة من العلاقات والمعطيات، أهمها وعي الكاتب وتمثيله المتميّز لمجموعة اجتماعية لها رؤية العالم نفسها. وقد بلور هذه الجدلية بوضوح في دراسات تطبيقية ركّزها على الكاتب المسرحي الفرنسي راسين في القرن السابع عشر، وعلى الرواية الجديدة في منتصف القرن العشرين[١].

وليس من اليسير رصد جميع التحوّلات بمختلف أصنافها، والبحث في علاقتها الجدلية بالبنى والأشكال في جميع الروايات الصادرة في تونس في السنوات الأخيرة، لأن عددها تجاوز في سبع سنوات فقط (٢٠٠١-٢٠٠٧) في قُطْر لا يتجاوز تعداد سكّانه الاثني عشر مليون نسمة، المئتي رواية، ١٣٥ رواية منها بالعربية و٧٠ بالفرنسية[٢]. لذلك رأينا أن نركّز على أربع روايات فقط صدرت بعد ٢٠٠٧، وبالتحديد في الفترة التي شهدت مخاض الثورة التونسية (٢٠١٠) وولادتها (٢٠١١). وهي على التوالي:

أبناء السّحاب لمحمد الجابلّي (تونس ٢٠١٠)؛ روائح المدينة لحسين الواد (تونس ٢٠١٠)؛ **سنوات البروستاتا** للصّافي السعيد (تونس ٢٠١١)؛ **تراتيل لآلامها** لرشيدة الشارني (تونس ٢٠١١).

وقد اخترنا هذه العناوين بالذات بسبب تركيزها على التحوّل السياسي الذي أحببنا أن نرصده ونحلّله، وهو وحده يشمل سائر التحوّلات الأخرى؛ إذ لم يَعُد الاقتصاد في عصرنا الحاضر مفصولاً عن السياسة، ولا الواقع الاجتماعي بمعزل عن الوعي الفكري والثقافي.

وأوّل ما نلاحظ في هذه العناوين الأربعة - وهذا من غريب الصّدف - أنها جميعًا في صيغة الجمع: أبناء، روائح، سنوات، تراتيل. ودلالة هذا الجمع بديهيّة، وهي أن الكاتب الروائي صار تحت ضغط الواقع الاجتماعي، يتجاوز ذاته وشكاواه الرومنسية إلى رصد أحوال المجموعة والوعي بقسوة واقعها، وما سينتج منها من زلازل تقوّض أركان الاستبداد والتسلّط. إلّا أن رصد ذلك الواقع لا يمكن أن يكون خارج وعي الكاتب وذاته ورؤيته للعالم المحيط به؛ فهو ليس محلّلًا اجتماعيًا محايدًا، كما أنه ليس مصلحًا يدّعي قيادة المجتمع، بل هو فرد يتميّز من بقيّة الأفراد بدرجة عالية من الوعي تيسّر له ملاحظة عوامل الانفجار واستشرافه، لكن من دون أن يخرج عن حدود الفنّ الروائي ويسقط في الخطاب السياسي المباشر، بل يطوّع مَلَكَتَه الإبداعية لبلورته ولبناء واقع روائي يستلهم

١ تبنّينا شخصيًا هذا المنهج وطبّقناه في أطروحة دكتوراه دولة ناقشناها في جامعة السوربون بباريس سنة ١٩٨٠، وذلك في موضوع: **الهامشيون في المقامة العربية ورواية الشطّار الإسبانية**، نشرناها بالفرنسية سنة ١٩٨٢ ومعرّبة سنة ٢٠١٠. وكانت النتائج التي توصلنا إليها قد فسّرت التشابه بين المدّونتين العربية والإسبانية بالعوامل الاقتصادية والاجتماعية في المنطقتين، وليس اعتمادًا على المدرسة الفرنسية التقليدية القائمة على التأثر والتأثير وقنواتهما.

٢ محمود طرشونة، «المشهد الروائي التونسي الآن،» في: **المشهد الروائي العربي** (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٨)، ص ٤٨٣-٥١٥، وفيه تصنيف لتلك الروايات إلى جملة من الاتجاهات وكشف عام لعناوينها وكتّابها.

الواقع التاريخي لا محالة، ولكنه يختلف عنه. وقد اشتركت روايتان من خمس في ذكر لفظ «المدينة» في العنوان. وهذا أيضًا من غريب الصدف، إلاّ أنه يندرج في نطاق الجزء الذي يدل على الكل. فما المدينة إلّا رمز يمثّل كامل القُطر، وما يقع في المدينة له امتداد جغرافي في كامل جهات البلاد، نزوحًا وارتحالًا، ومركزية تشعّ على جميع المناطق وتسيّرها وتُخضعها لإرادتها.

لهذا كلّه رأينا أن نفكّك بدورنا عناصر ذلك الواقع ثم نركّبه اعتمادًا على الروايات الأربع في مرحلة أولى، وأن نحلّل ما طرأ عليه من تحوّلات منذرة بالانفجار في مرحلة ثانية، وما تولّد عنه من بنى وأشكال روائية في مرحلة ثالثة، مع الإقرار بصعوبة الربط الجدلي بين النقطتين الأولى والثانية من جهة، والنقطة الثالثة من جهة أخرى، في مساحة محدودة كهذه.

التفكيك والتركيب: تشخيص الراهن

يتبيّن من تاريخ النشر والتأليف أن الروايات كلها كُتبت قبل الثورة. وقد نُشرت اثنتان منها قُبيْلها (٢٠١٠) واثنتان بُعيْدها (٢٠١١). لذلك ركّز أصحابها على تشخيص الراهن وما يتّسم به من تردّ، وعلى عوامل الانفجار وتوقّعه في شيء من الجرأة لا تبلغ درجة المواجهة الصريحة والمباشرة، بل عن طريق تصوير شخصيات وسرد أحداث يظهر منها تردّي الأوضاع الاجتماعية والسياسية، وحتى الثقافيّة.

تردّي الأوضاع العامة

إن أهم رواية جعلت هذه التحوّلات المختلفة موضوعها الرئيس هي بلا شك **روائح المدينة** لحسين الواد؛ فهي بحق رواية التحوّلات. وقد رصدها الكاتب عبر تغيّر الروائح في كلّ مجال من المجالات ومن عصر إلى آخر. ونحن لن نجاريه في الاهتمام بعصور ثلاثة هي عهد الاستعمار الفرنسي ونظام البايات الذي كان يعيش في ظلّه، وما سمّاه دولة الاستقلال والسيادة السابق لتشرين الثاني/ نوفمبر ١٩٨٧، وما سمّاه دولة «العهد الجديد» الذي امتد إلى ١٤ كانون الثاني/ يناير ٢٠١١، إلّا إذا اقتضى التحليل إبراز التحوّل من فترة إلى أخرى عبر المقارنة بين وضعين متعاقبين. لقد بدأت حياة الناس وعاداتهم الاجتماعية في التغيّر منذ مجيء دولة الاستقلال والسيادة، وأخذت التحوّلات تتوسّع وتتعمّق حتى في الملبس والمأكل والمسكن والتأثيث والتزويق، فتحوّلت بعض الكماليات إلى ضرورات بحكم نشأة مجتمع الاستهلاك. إلّا أن محدودية الموارد الطبيعية جعلت البلاد في ضائقة مالية زادها تأزمًا رحيل اليهود في إثر حرب حزيران/ يونيو ١٩٦٧ وقد «حملوا معهم أموالهم وذهبوا. فكسدت التجارة وتعطّلت الصنائع وتوقفت الأشغال، ودَاخَل صناعةَ الذهب والفضّة غش ظاهر»[٣]. ثم إن عدم احترام حقوق الإنسان الظاهر في قمع المعارضين من الطلبة والمثقفين جعل الدول المانحة «تشترط للمصادقة على القروض الاستظهارَ ببطاقة حسن السيرة في حقوق الإنسان. ودولتنا مصنّفة في طليعة الدول التي تنتهك حقوق الإنسان والجهاد»[٤]. طبعًا، هذا كلّه أفرز أزمة اقتصادية ظاهرة للعيان دفعت الحكومة إلى اتخاذ قرارات جبائية وتقشّفية، أهمها «الزيادة في الأسعار، ضرائب جديدة، مكوس لم يُسمع بمثيلها، خطايا

٣ حسين الواد، **روائح المدينة**، سلسلة عيون المعاصرة (تونس: دار الجنوب للنشر، ٢٠١٠)، ص ٢٢٦.
٤ الواد، ص ١٣٨.

حقيقية ووهميّة، بدأت سلع ضرورية كثيرة تُدرج في صنف الكماليات ليُحجر توريدها، غابت أدوية كثيرة»[٥]. وضعٌ كهذا من شأنه بالطبع أن يتسبّب في محدودية مَواطن الشغل وفي انتشار البطالة، خاصة لدى أصحاب الشهادات العليا؛ فقد نتج من خيار تعميم التعليم وإجباريته ومجانيته تضخّم عدد خرّيجي الجامعات في مختلف القطاعات، فكثر الأساتذة والأطباء والمهندسون والمحامون والتقنيّون، إلّا أن ضيق سوق الشغل لم يُمكّن الجميع من مورد رزق قارّ يضمن لهم ولأُسرهم العيش الكريم، فاضطرّوا إلى القيام بأعمال بسيطة لا يوظّفون فيها معارفهم واختصاصهم، كبيع البقول والفواكه على قارعة الطريق، والاكتفاء بالحدّ الأدنى من الأجور، أو الهجرة إلى أوروبا. وبما أن الاتحاد الأوروبي نفسه قد انفتح على بعض الدول الشرقية التي كانت تنتمي إلى الاتحاد السوفياتي السابق، كرومانيا وبولونيا، فقد أوصد حدوده في وجه المهاجرين المغاربة والأفارقة الذين دفعتهم الحاجة إلى الإبحار على متون قوارب ليس في إمكانها أن تقاوم العواصف الهوجاء، فيموت الكثير منهم غرقًا. وإذا ما بقي الشاب متمسكًا بوطنه، فإنه يجتهد في الاستفادة من النشاط السياحي المزدهر فيتأثر بالوافدين على شواطئ تونس في مظهرهم وقيمهم، فيكون التحوّل جذريًا قريبًا من المسخ: «اكتشف شبابنا في شواطئنا القريبة والبعيدة عالمًا آخر. اختلطت عليهم المفاهيم، تداخلت واضطربت، وقع بعضها على بعض، تكسّرت القيم على القيم، بدأوا يُطيلون الشعور، يضعون في الرقاب سلاسل بها صلبان وأحرف لاتينية، يلبسون السراويل الضيّقة والأقمصة ذات الألوان الساطعة، يضعون في الأصابع خواتم وفي المعاصم سلاسل، يرشقون في الآذان أرعثة وأخراصًا دقيقة بفصوص لمّاعة. أمعنت طائفة منهم في البحث عن الوشامين المعمّرين ليوشموا لهم في الزنود والصدور والسواعد والأكتاف والظهور رسومًا وأشكالًا غريبة. أصبح سعد كلّ منهم مشدودًا إلى فتاة أو امرأة وسط أو عجوز يربط بها علاقة تفتح له باب السفر إلى أوروبا»[٦].

هذا بالنسبة إلى الشبان الذكور. أمّا البنات، فإنّهن يضحّين بأشياء كثيرة في سبيل الحصول على لقمة العيش، أهمّها العِرْض، كما يظهر من لهجة راوي **روائح المدينة** الساخرة: «إذا صادف وقبلت بنتٌ من بناتنا دعوة كريمة للسهر قبلتها من بعض السياح الشرقيّين، وهؤلاء إخوة لنا في العروبة والإسلام، هربوا من جهنّم بلدانهم إلى جنّات شواطئنا الجميلة وفنادقنا الفخمة، فقام علينا واجب الضيافة وحسن الاستقبال. [...] وهل في احتساء فنجان من القهوة مع سائح شرقي في خميلة منعزلة على حافة مسبح ما يعيب فتاة من حساننا؟ وهل في سيرها معه قليلًا على الشاطئ في الهزيع الأخير من الليل ما يخدش العفاف؟ وماذا في أن تحملها تربيتها الحسنة وأخلاقها العالية على إيصاله إلى باب غرفته لتتمنّى له نومًا هنيئًا؟ يسمع المؤرخ الحزين هذا الكلام فيقول: وماذا في أن تدخل معه إلى مخدعه وتأخذ إلى جانبه سِنةً من النّوم وقليلًا من الراحة واللياقة بتحريك السيقان؟»[٧]. وهذا السلوك ليس إلّا مظهرًا واحدًا من مظاهر روح الانتهازية التي عمّت شرائح كثيرة من المجتمع صارت تسعى إلى الربح بجميع الوسائل، المشروعة منها وغير المشروعة، وخاصة غير المشروعة، مثل ترويج المخدرات وبيع الخمر خلسة والسطو والدّعارة وغيرها، تلخّصها كلمات جاءت في نهاية رواية **أبناء السحاب**: «هم جيل الأقاصي، ورثة الفراغ والضَّياع، تجار ولكنّهم بدون رصيد، جيل صيادي الفُرص المترصّدين، يَصْطادون ويصادون»[٨].

إلّا أن الانتهازيّة قد تتجاوز هذه الطرق المعهودة في الحصول على الرّزق إلى العمل السياسي نفسه، قصد الحصول

٥ الواد، ص ٢٥٩.
٦ الواد، ص ٢٥٩.
٧ الواد، ص ٢٦٢.
٨ محمد الجابلّي، **أبناء السحاب** (تونس: مطبعة فن الطباعة، ٢٠١٠)، ص ١٣٦.

على منصب مهم في أجهزة الدولة. وهذا في حد ذاته أمر عادي ومشروع، إلّا أنه عندما يصدر عن مناضل يساري كان يعمل على تقويض النظام لمّا كان طالبًا في الجامعة، وما إن تخرّج حتى تنكّر لجميع القيم التي عاش عليها وناضل من أجلها، فيتحوّل إلى مساندة النظام رغم معرفته بفساده، ويصير واحدًا من أهمّ المسؤولين في وزارة الداخلية، يقمع بدوره حتى زملاءه القدامى من الطلبة، ويتعسّف على رفقاء الأمس في مكافحة الاستبداد، فإن ذلك يُعتبر انتهازية مَقيتة. فهذا توفيق العايب في رواية **تراتيل لآلامها** كان من أصدقاء دنيا في الجامعة، «كانت تراه أيّام الإضراب عن الدروس يخطب في الطلبة مدافعًا عن حقّ الشعوب في العيش الكريم، وعن حرية الرأي وحرية المعتقد، ومندّدًا بالرئاسة مدى الحياة، فيُلهب مشاعرهم ويُغري الجدد منهم بالانخراط في الحزب الذي ينتمي إليه»[٩]. وما إن تخرّج قاضيًا حتى تحوّل إلى الحزب الحاكم، فأسندت له مهمات مرموقة في البلاد. قصدته يوم احتضار أمّها وطلبت منه أن يُفرج عن أخيها المعتقل حتى يتمكن من توديع والدته الوداع الأخير. فرفض طلبها خوفًا على منصبه، ولم يَكْتَفِ بذلك بل تحامل على جميع المعارضين. وعندما شتم أمها أخذت تدافع عنها وتتهجّم عليه قائلة: «خضراء سيّدة شريفة ربّت أولادها على استقامة الرمح ونحتَتْهم كما تُنْحت الصخور الصُّلبة، غير أن أمثالكم ممّن يتقنون «قلب الفيستة»[١٠] والتنكّر للماضي، أفسدوا الذّمم وقضَوْا على كلّ فرصةِ تغيير جذريّ وحقيقي، وصار المنصب شغلهم الأوْحد وهَمَّهم الأكبر»[١١]. عند ذلك يعاقبها على جرأتها، ويأمر زبانيته بسجنها في قَبْوٍ مظلم في وزارة الداخلية. وتموت الأمّ قهرًا من دون أن ترى ابنها السجين.

وفي رواية **أبناء السحاب** نموذج آخر للشخصيات الانتهازية التي تستغل تردّي الأوضاع لتتسلّق السلّم الموصِل إلى الوجاهة والغُنم المادي. فهذه قمر تفارق زوجها ثم تنخرط في جمعيات نسويّة بدعوى الدفاع عن حقوق المرأة، ثم تتحوّل إلى منظّمة الشغيلة بدعوى الدفاع عن الطبقة الكادحة، ثم إلى جمعية تعمل على المحافظة على البيئة. وتوّجت مسيرتها بالانضمام إلى أحد أحزاب المعارضة الصوريّة قصد الترشح لعضوية مجلس النواب، وفي الأثناء لم تتوقف عن بعث المشاريع المُربحة تَوَّجتها بمعهد ثانوي خاص تبتزّ عن طريقه أولياء التلامذة الخائفين على مستقبل أبنائهم. وهي نقيض زوجها المثقف الحرّ الذي «يرى في الأحزاب حوانيت برع أصحابها في تجارة الكلام وخَنْق الشعارات، وفي الجمعيات الكثيرة مدخلًا للتّمظهر الكاذب وسوقًا من الانتهازيات المفتوحة»[١٢].

هل نضيف إلى هذه المظاهر كلها فساد بعض القضاة وقبولهم الرشوة واللعب على تأويل القوانين لتعديل أحكامهم لفائدة راشيهم، أم نضيف التظاهر بالمحافظة على البيئة والسماح لبعض المشاريع الصناعية بتلويثها لما تدرّه من فوائد مادية، أم نضيف ما سمّي «المحسوبية»، أي استعمال الوساطات والأقارب والأصدقاء للتدخّل لدى السلطة الحاكمة لقضاء مآرب شتّى، كالحصول على رخص التوريد والتصدير للملابس المستعملة، أو رخص سيارات الأجرة، أو تهريب البضائع كالبنزين وغيره لبيعها على قارعة الطريق، في نوع من التجارة الموازية كثيرًا ما تتناول بضائع غير صحية أو ذات خطر على الأمن العام، أو لتغيير مشاريع التهيئة العمرانية وتحويل صبغة بعض العقارات حتى تباع بأسعار باهظة. إن قائمة التجاوزات الإدارية ومظاهر الفساد لا حدّ لها، وليس من دافع لتردّي الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية غير الاستبداد السياسي في ممارسة سلطة مطلقة قائمة على التعسّف في جميع المستويات وعلى جميع الأصعدة.

---

٩ رشيدة الشارني، **تراتيل لآلامها** (بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون، ٢٠١١)، ص ١٣٥.

١٠ عبارة تونسية القصد منها التنكّر للمبادئ والتحوّل إلى مناصرة خصوم الأمس.

١١ الشارني، ص ١٤٠.

١٢ الجابلّي، ص ٩٦.

طبائع الاستبداد

أخذنا هذه العبارة عن عبد الرحمن الكواكبي (١٨٤٩-١٩٠٢) الذي فصّل منذ القرن التاسع عشر في كتاب له يحمل هذا العنوان جميع تصرّفات الحاكم المستبّد، بغية إصلاح التعاطي مع السلطة. فكان ضحية أفكاره، وعانى ويْلات القمع والسجن رغم نبل مقصده. فالاستبداد إذن ليس وليد العصر الراهن، ولا يقتصر على نظام الحكم في تونس، بل وُجد - ويوجد إلى الآن - في جلّ الأنظمة العربية المعاصرة. وكان الرئيس النعمان أبو النعيم في رواية **سنوات البروستاتا** واعيًا بهذا الوضع، لذلك كان يستبدّ بشعبه مرتاح الضمير، يقول في نفسه: «إن أيّ حاكم عربي لا يستطيع أن يحكم إلّا إذا كان مستبدًّا. لا يهمّ أن يُقال بعد ذلك إنه مستنير أو عادل أو مُخلص لوطنه وشعبه. فهي إضافات وأوصاف لا معنى لها. فالمستبدّ لا يمكن أن يكون عادلًا أو مستنيرًا أو وطنيًا لأننا نعيش لا في القرون الوسطى، ولا حتّى في مطلع القرن التاسع عشر. وهذه هي قناعتي العميقة رغم أنني حاكم مستبدّ، ولكن ضرورات الحكم هي التي تُملي على حاكم في العالم العربي شروطها [...] إنّ جميع الحكّام قد فشلوا في إسعاد الناس باستمرار، ولأن ما من «عدل» في هذه الدنيا يستطيع أن يعمّ كلّ الناس، فإن هؤلاء الناس يتقبّلون على مر التاريخ الطغيان بلا تذمّر أو شكوى حتى يصبح الحاكم الطاغية أو الحاكم المستبدّ بمثابة القدر أو ظل الله على الأرض إلى درجة التسابق في تقديسه وإطلاق بعض صفات الله عليه»[١٣].

وفي تونس بالذات وجدت جذور الاستبداد منذ عهد البايات والاستعمار الفرنسي. فالاستعمار يتظاهر باحترام الحريات وحقوق الإنسان، ولكنه لا يطبّقها إلّا في بلاده. أمّا في مستعمراته، فإنه لا يستنكف من تجنيد الشباب بالقوة وإرساله إلى ألمانيا للدفاع عن فرنسا أو إلى الشام لمحاربة إخوته السوريّين. وإذا ما رفض أحدهم وصاح في وجه من جاء لإعلامه بذلك: «فرنسا ليست وطني، ولن أدافع عن قضايا ظالمة أو أرفع سلاحًا في وجه أخ مسلم»[١٤]، فإنّه يؤخذ عنوة.

ولم ينقطع الاستبداد بحلول دولة الاستقلال والسيادة، بل استفحل «فأقبلت تجثم على الصدور، وتَلْوِي الأعناق، تدسّ التراب في المناخير والأفواه، وتُدخل أصابعها في أماكن أخرى»[١٥]. ولمّا احتجّ بعض طلبة الجامعة على التلوّث المضّر بصحة المواطنين، والناتج من بناء مصانع مخالفة لقوانين البيئة، ووزّعوا عريضة على المتساكنين لتوقيعها، نكّلت بهم ميليشيا الحزب الحاكم، وافتكّت الأوراق، وكسّرت الأقلام، وهدّدتهم بما هو أدهى وأمرّ. وليس هذا غير مظهر واحد من مظاهر مصادرة الحريات، فالانتخاب في دولة الاستقلال والسيادة شكليّ، «لا إمساك فيه ولا تشطيب»، والمعارضون قلّما يتصلون بالبطاقات التي تخوّل لهم المشاركة في التصويت، والانخراط في الحزب الحاكم إجباري لقضاء شؤون إدارية. وتتويجًا لهذه السلسلة من صور التعسّف، قرّرت [السلطة] حلّ جميع الأحزاب، عقد وزراؤها الاجتماعات العامة وجعلوا يقولون «بلادنا اليوم مقبلة على جهاد آخر هو الجهاد الأكبر، الجهاد لبناء الدولة، لإنشاء الأمّة. الجهاد لتحقيق فرحة الحياة. الجدل السياسي مضيعة للوقت، هذر، ثرثرة، هراء، شقشقة أحناك، نريد العمل، لا شيء غير العمل [...]. كان ذلك مدخلًا لمصادرة جميع الحريات»[١٦].

---

١٣ الصافي سعيد، **سنوات البروستاتا** (بيروت؛ تونس: عُرابيا للإعلام المتعدّد، ٢٠١١)، ص ٢٦٠-٢٦١.
١٤ الشارني، ص ١٠٣
١٥ الواد، ص ١٠٢.
١٦ الواد، ص ٣٠٤.

معنى ذلك أن التحوّل الثقافي والوعي السياسي اللذين انتشرا بين فئات عدة من المجتمع التونسي بفضل التعليم وتعصيره، لم يواكبهما تحوّل في السلطة تأخذهما في عين الاعتبار. فأخذت تفرض نفوذها وخياراتها، منها خيار ما سمّي «التعاضد»، وهو تطبيق مشوّه لنظام اشتراكي لم يُحتفظ منه إلّا بافتكاك أرزاق الناس، تتصرّف فيها الدولة فيتحوّل مالك الأرض إلى عامل على أرضه جنبًا إلى جنب مع عَمَلِته السابقين، يتقاضى مثلهم الأجر نفسه. لذلك بادروا إلى بيع ممتلكاتهم وزياتينهم ودوابهم بأبخس الأثمان لتهريبها من التأميم، وعمد بعضهم إلى الانتحار بسبب شدّة القهر، إلّا أن آخرين فضّلوا المواجهة -أو على الأقل التفكير فيها- قائلين بمنتهى التعجّب: «نتنازل للدولة عن زياتيننا ونعمل عندها أجراء! قد طال والله علينا العهد بالهَيْعات، إن لم نُطلق عليها البارود أطلقت لنا الصّرف. كثرت الإشاعات. انتشر بين الناس أن الدولة ستنتزع المتاجر والمنازل والدواب والأنعام، فلا حقّ لأيّ كان، في ظلّ قانون التعاضد، في امتلاك أيّ شيء»[١٧]. ولم يوضع حدّ للتأميم إلّا عندما طاول بعضَ الأعيان المتنفّذين وأصحاب العقارات الكبرى من أعضاء النظام الحاكم، الذين كانوا قد استشعروا الإقلاع عن التعاضد، فشرعوا في شراء الأملاك بأبخس الأثمان قبل التّراجع بوقت قصير.

أمّا ما سمّي دولة «العهد الجديد» التي انقلبت على سابقتها وقامت على أنقاضها[١٨]، فإنّها وعدت الشعب بتغيير جذري يقطع مع الماضي واستبداده. إلّا أنّها «بعد أشهر طويلة من جسّ النبض والتفاوض السرّي واختبار الموازين والمناورة بالوعود الكاذبة والعهود والمواثيق، والتملّق والنفاق، والتصريحات الخلاّبة[١٩]، ملأت السجون بالمعارضين من الإسلاميين ومن اليساريّين على حدّ سواء، و«انتشرت روائح تعذيب وتنكيل وتهريب قيل، مثلما كان دائمًا يُقال، إنّها لم تُعرف في العهود السّابقة»[٢٠]. واستعملت البوليس السياسي للتجسّس على جميع الناشطين السياسيين، خاصة منهم الإسلاميّين؛ فقد شعر النظام أن هؤلاء يمثّلون خطرًا حقيقيًا على المجتمع الحديث وعلى السلطة، فقام بحملة واسعة النطاق ودائمة للقضاء على حركتهم، وضايق كلّ من ينتمي إليهم، وأصدر أوامر بـ«اعتقال كلّ من تحوم حوْله شبهة الانتماء إلى منظِّمي المظاهرات والإضرابات والمَسيرات والحلقات داخل المساجد، أو مجرّد المشاركة فيها والاحتكاك بأصحابها وتنزيل أقصى العقوبات عليهم حتّى يكونوا عبرة لغيرهم»[٢١]. وقد وظف النظام الإشاعة لتخويف الناس من الملتحين، فروّج أخبارًا مفادها أنهم يعدّون لانقلاب عسكري، وأنّهم يدّعون أن كلًا من الجيش والبوليس السرّي والإدارة وبعض أجنحة الحزب الحاكم وكذلك الشعب بأكمله يساندهم، وأنهم يخطّطون لأعمال إرهابية، وأنهم اكتشفت لديهم أسلحة[٢٢].

ولم يكن الزجّ بآلاف السياسيين في السجون هو التجاوز الوحيد للسلطة؛ فقد ورد في رواية **سنوات البروستاتا** ذكر مراسيم عدة تخوّل أفرادًا قلائل احتكار رُخص التنقيب عن النفط، و«تفتح البلاد لكلّ أنواع الصفقات المشبوهة باسم التنمية والتأهيل والعوْلمة والاندماج في السوق العالمية»، في حين تدفع مراسيم أخرى لا تستند

١٧ الواد، ص ٦٣.

١٨ الواد، ص ٣٤٠.

١٩ «كانت البلاد تسقط شيئًا فشيئًا في هوّة التفكّك الأخلاقي والسياسيّ: النخبة الحاكمة متباعدة ومتخاصمة، وقد كفّت أن تكون كتلة صلبة ومتّحدة. وكما جفّت في عروقها الدماء، جفّت في رؤوسها الأفكار...». الواد، ص ٩٢.

٢٠ الواد، ص ٣٤٠.

٢١ الشارني، ص ٧٤. في هذه الرواية مثال حيّ لهذا التعسّف يتمثّل في اقتحام بيت أسرة خضراء، واعتقال ابنها غيث؛ إذ داهموا الحمّام واقتادوه يقطر ماء، ثم انقطعت أخباره مدة طويلة.

٢٢ الواد، ص ٣٤٠.

إلى أي شرعية صنفًا من الشرطة إلى ترهيب جميع أفراد المجتمع بدعوى الحفاظ على النظام والأمن، أو تجعل كلّ من ينظم جمعية غير حكومية، أو يكتب مقالاً عن التجربة الديمقراطية في السنغال مثلاً معاديًا للوطن وخائنًا للبلاد باسم عقيدة القانون والنظام[٢٣].

وبذلك يظهر جليًا أن الاستبداد لا يعترف بالقوانين ولا بالدستور بل يمارَس في ظلّ حكم شمولي يحتكر جميع السلطات، ويصادر الحريات، ويقمع كلّ تحرّك للمطالبة بالحقوق المشروعة، وخاصة منها حريّة التعبير والتفكير وحرية المعتقد، ويرى في كل انتقاد لتصرّف الحاكم نَيْلًا من المصلحة الوطنية، وتعدّيًا سافرًا على أمن الدولة، وإخلالاً بالنظام العام، فينجح في إسكات الأصوات. ونجد في الرواية التونسية تصويرًا دقيقًا لتهميش المعارضة وتحويلها إلى بوق دعاية لفائدته، باستثناء بعض الأطراف المتمسّكة بمبادئها وقيمها، فتدفع ثمن إصرارها على المقاومة غاليًا: نفيًا وحَبْسًا وتعذيبًا ومِحَنًا شتّى. وقام العهد الجديد على شخصيات قليلة انحصر فيها النفوذ بعد التخلّص تدريجيًا ممّن ساهم في الانقلاب على الرئيس الشيخ المسنّ ونظامه المتداعي الآيل للسقوط. وقد بدأت دائرة السلطة تضيق شيئًا فشيئًا إلى أن انحصرت في الرئيس الجديد وزوجته، ومستفيدين من أسرتيهما عاثوا في اقتصاد البلاد فسادًا وسَطوًا على أملاك الشعب وأملاك الدولة.

دائرة النفوذ: شخصيات نامية

في رواية **سنوات البروستاتا** تصوير دقيق لشخصيّة النعمان أبو النّعيم. وقد جاء التصوير موزّعًا على كامل الرواية في شكل أفعال وأقوال وأحوال يمكن اعتمادها لتركيب شخصيّة انطلقت من وضع أوّلي في منتهى التواضع، وأخذت ترتقي تدريجيًا سلّم الرقي الاجتماعي إلى أن بلغت قمّته، فتنكّرت لأصولها وتحوّلت إلى الفساد والاستبداد. نشأ في أسرة متواضعة ماديًا، وانخرط في الجيش من دون شهادات عليا تخوّله بلوغ رتبة سامية، إلا أن زواجه من ابنة أحد قادة الجيش برتبة جنرال مكّنه من الصعود بسرعة، فشارك في دورة تدريبية في فرنسا، وعاد إلى تونس عاقدًا العزم على بلوغ أعلى المراتب. ولم يجد لِلَفْت الانتباه إليه أحسن من افتعال قضية مؤامرة عسكرية اتّهم فيها مجموعة من الضبّاط بالإعداد لانقلاب عسكري، انتهت بتوريط ما لا يقلّ عن أربعة عشر ضابطًا ساميًا حُكم على بعضهم بالسجن المؤبّد، وعلى بعضهم الآخر بالإعدام. ثمّ عُيِّن سفيرًا إلى فيينا، وسعى هناك إلى لَفْت انتباه الولايات المتحدة إليه في نطاق الاستعداد المبكّر للفوز بأعلى المناصب؛ فعمل على تنظيم أول لقاء بين العرب والإسرائيليين، ولا تهمّ النتائج العملية لهذه المبادرة بقدر ما تهمّ صورته الشخصية في نظر أميركا لعلّها تقترحه يومًا ما بديلاً من النظام الحاكم. ولئن لم تُفض مساعيه إلى نتيجة مهمة في مجال الحوار العربي–الإسرائيلي، فإنّه ضمن كسبًا كبيرًا على المستوى الشخصي؛ إذ أوْصل إلى المخابرات الأميركية صورة له مشرقة ومثالية، بالنسبة إلى مرشحيها للسلطة في العالم الثالث عمومًا، وفي البلاد العربية خصوصًا. فقد بدا لها في صورة «عسكري منفتح، يتكلّم الإنكليزية، وخرّيج إحدى الكلّيات العسكرية في أمريكا، ثم هو ينتمي إلى جيل مخضرم وثقافة مخضرمة. فلا هو من جيل المؤسّسين في العالم العربي، ولا هو من جيل الإيديولوجيّين العروبيين، ولا هو من المتطرّفين أو المزايدين. باختصار فإن واشنطن يمكنها أن تضع أيديها في أيدي هذا الرجل لعلّه يلعب ذات يوم دورًا قياديًا في بلاده»[٢٤].

٢٣ سعيد، ص ٢١٢.
٢٤ سعيد، ص ٨٦.

ثم نُقل إلى لندن، فحدّد لنفسه هدفًا آخر هو معرفة النوايا الحقيقية للاتجاهات الإسلامية، المتطرفة منها والمعتدلة، التي وجدت في لندن مكانًا جيّدًا لممارسة نشاطها السرّي ونشاطها العلني، فتغلغل في أوساطها لمعرفتها من الداخل، وخرج بنتيجة لم يتفطّن إليها الأميركيون أنفسهم، وهي أن الحركات الجهادية كانت تستهدف عبر المشاركة في محاربة السوفيات في أفغانستان، بمساندة أميركا، العالمَ العربي نفسه. لذلك أخذ يرسل إلى بلاده التقارير المحذّرة من الخطر الآتي من أفغانستان. وقد أكّد التاريخ تحليلاته وتوقعاته، فصرنا نرى اليوم قدماء المقاتلين في أفغانستان من السلفية الجهادية ينشرون الرعب ويمارسون العنف في البلدان التي حرّرها «الربيع العربي»، ويحاولون نسف البناء الثقافي والحضاري الذي حقّقته الحداثة طوال نصف قرن، والقضاء على حرية الإبداع وسائر الحريّات الأخرى بدعوى الاعتداء على المقدّسات.

وبعد التأكّد من النتيجة التي وصل إليها، أخذ يتصيّد الفرص للعودة إلى بلاده لإنجاز بقية مشروعه الهادف إلى الاستيلاء على السلطة. فسنحت فرصة ثمينة تمثّلت في حرق مجموعة من شباب الاتجاه الإسلامي مقرّ الحزب الحاكم في باب سويقة وقتل حارسه. فدعاه رئيسه وعيّنه مديرًا للأمن الوطني، ثم وزيرًا للداخلية، ثم وزيرًا أول، فاقترن بذلك مصيره الشخصي بمصير بلاده. وكان نسق الصعود سريعًا جدًّا أسْكَره فطمع في المزيد، وأنس في نفسه القدرة على ذلك، ورأى الحكم في متناوله ثمرة ناضجة آن قِطافُها، خاصّة بعد تهرّؤ سلطة مؤسس الدولة، وتدهور صحّته، وشيخوخته، وسيطرة بعض بطانته عليه. فحاول أن يقنع نفسه ويقنع غيره بأن إطاحة الرئيس الشيخ تمثّل إنقاذًا للبلاد من الفوضى. وتسلّح بالعزيمة، وأقدم، بمساعدة ثلّة من أصدقائه، على تدبير الانقلاب عليه، وإقصائه عن القصر الرئاسي إلى ما يشبه السجن في مسقط رأسه، إذ عزله عن أسرته وأصدقائه ومساعديه.

وكان اكتسب ثقة رئيسه منذ أن تولّى إدارة الأمن الوطني، يوم كلّفه بالنظر في ملفّ المنشقّين عن حزبه، فعرض عليه جملة من المقترحات بعضها له وبعضها الآخر لإحدى عشيقاته. الأول يتمثّل في التّضييق على حريّتهم ومنعهم من الاتصال بعضهم ببعض حتى يُحْرَموا من التنسيق بينهم، والثاني يقتصر على فتح ملفاتهم المالية والتجاريّة وتسليط سيف الجباية عليهم، والثالث – وهو الأهم – تمكينهم من حزب معارض يُظهر الرئيس في صورة الحاكم الديمقراطي في بلاد العرب، ويكسب بلاده صفة الانفتاح السياسي في العالم الثالث، ويختم مقترحاته محذّرًا: «وعلى أيّة حال، فإن لم نصنع نحن المعارضات، فإنها ستصنع نفسها وعندها تصبح خطيرة»[٢٥]. وبالطبع اختار رئيسه المقترح الثالث، ومكّن خصومه السياسيين من حزب معارض لا يمثّل خطورة كبيرة على نظامه. وهذا الدهاء السياسي هو نفسه الذي مكّنه من الاستيلاء على السلطة. وما إن تحصّل عليها حتى أخذ يُكثر من الوعود البرّاقة التي سرعان ما يتنكّر لها، مفضّلاً مسالك الاستبداد والتفسّخ الأخلاقي في سلوكه اليومي خاصة في ما له صلة بعلاقته بالمرأة. فقد أظهرته الرواية زير نساء، متعطّشًا للمتعة، «كان متزوّجًا وله بنات، ثم إلى ذلك كلّه كان معاشرًا للنساء، وقادرًا على خداعهن وابتزازهنّ وكذلك إهمالهن»[٢٦].

وفي هذه الظروف تعرّف إلى نجلاء الحلواني، قدّمتها له إحدى عشيقاته، نجلاء الدّمقسي أو فاتن خوجاني أو فاطمة أو مِسز فات، وكلّها أسماء للمرأة عينها التي كانت سيّدة أعمال «دوّخت نصف دزينة من رؤساء العرب»، تتميّز بالمكر والجرأة وقوّة الذاكرة، وقد جعلت النعمان يرسلها في مهمّة خاصة إلى اسطنبول، وقدّمت له صديقَتها

---

٢٥ سعيد، ص ٩١.
٢٦ سعيد، ص ٤٢.

وحذّرته من عواقب التعلّق بها: «أخاف أن تَهيم بها أو تَهيمَ بك .. إذا حدث ذلك فلن تخرج سالمًا»[٢٧]، وهذا توقّع في محلّه؛ إذ منذ تعرّف إليها تغيّرت حياته وحياة البلاد تغيّرًا جذريًا. فقد كانت هي الأخرى متزوجة ولها بنات وعلاقات متعدّدة مع رجال آخرين. وكانت حين تزوّجها في شهرها الثاني، إذ عاشرته قبل الزواج ما لا يقلّ عن خمس سنوات. وما إن أنجبت له ولدًا ذَكَرًا حتى رفعت في سقف طموحاتها وصارت تريد خلافته في رئاسة البلاد. ومنذ تلك اللحظة بدأ العدّ التنازلي.

كانت علاقة الرئيس النعمان بشعبه أوّل الأمر قائمة على الوهم؛ إذ جعل أبواقه الدعائية توهم الناس بأن رئيسهم سليل الشعب، وأنه جاء ليعيد إليه ما فقده في عهد سلفه من كرامة وحرية وفرحة الحياة. ولكنه سرعان ما تنكّر له وصار ينظر إليه باحتقار ويقسو عليه بهذه العبارات: "والشعب الذي حكمته بقسوة، كان قد سمّاه زعيمه السابق شعبًا من الغبار: لا قبائل ولا طوائف ولا أحزاب ولا أقلّيات ولا حتى مرجعيات ثقافية راديكالية... إسلامهم فولكلور، ولغتهم مدجّنة ومنشطرة، تعاني من الإعياء والجفاف. لذلك فإن تفكيرهم مضطرب وقناعاتهم مهزوزة.. يمكنني القول إنه ليس ثمة شعب في هذه البلاد، بل ثمة مجموع هائل من الأفراد أغلبهم مرضى بالنَّفْرُوز. كلّ واحد منهم يعتقد أنه دولة في حدّ ذاته، لكنه كالطبل الأجوف [...] لقد حكمت بالبطش والقسوة مع أن ذلك لم يكن ضروريًا، ولكنني كنت أقصد ذلك لكي أجعلهم يخافون حتى من نواياهم وتخيلاتهم وأخلاقهم"[٢٨]. أمّا الأصوليّون، فإنه يقرّ بأنهم ليسوا إلّا صناعة بوليسية، صنعهم لمّا كان مسؤولاً عن الأمن في العهد السابق وواصل التنبيه إلى خطورتهم، وهو يعرف جيّدًا أنهم «مساكين، ضحايا.. مجرّد سلالم للصعود إلى السلطة والجاه»[٢٩].

لكن بعد عقدين من الحكم، بدأ السأم يدبّ إليه، وبدأ يفقد هيبته، خاصة بعد أن طلبت منه زوجته أن يتخلّى لها عن الرئاسة. ولحثّه على ترشيحها ومساندتها، روّجت بين الناس أنّه مريض جدًّا، وأن سرطان البروستاتا صار يهدّد حياته، فغضب غضبًا شديدًا أول الأمر، وفكّر في التصالح مع شعبه بعد أن أقرّ بعدم فهمه لطموحاته في الحريّة والكرامة والشغل. ولكن هذا التردّد لم يدم طويلاً، إذ سرعان ما بادر رئيس المخابرات إلى تسميمه، في تواطؤ من عشيقته كبيرة الخدم.

وهذا يجرّنا إلى ضبط ملامح شخصية السيدة الأولى لفهم كلّ هذا التردّد والتمزّق في مواقف النعمان. إنها هي أيضًا سليلة أسرة متواضعة، أحبت أن تنتقم لما عاشته من حاجة في طفولتها وشبابها، وأن تتسلّق درجات السلّم الاجتماعي بسرعة. ولم تجد أحسن من إغواء الرئيس النعمان نفسه رغم ما اشتهر به من تفسّخ أخلاقي. وما إن حققت غايتها تلك حتّى شرعت في جمع ثروة طائلة وتهريب الأموال وتبييضها، مشجعة إخوتها الكثيرين على نهب مال الشعب بشتّى الوسائل، مستغلّة سلطة زوجها، وصارت شيئًا فشيئًا تتحكّم في إرادته وتوجّه سياسته وتتدخّل في شؤون الدولة، وتوعز إليه تعيين أتباعها على رأس مسؤوليات كبرى، وعزل من لا يجاري طموحاتها[٣٠]. وما طموحها غير الحصول على الرئاسة نفسها. وقد نشأت فكرة الترشيح لرئاسة البلاد يوم قرأت مقالاً عن السلطة في البلاد العربية أكّد فيه صاحبه على خلوّها من العنصر النسائي، فأحبت أن تكون أول

---

٢٧ سعيد، ص ٢١.

٢٨ سعيد، ص ٢٥٥.

٢٩ سعيد، ص ٢٣١.

٣٠ «والأدهى من ذلك كلّه أن يُقال إنّ رسم سياسة البلاد يتمّ بين المطبخ والمخدع، وفي صالونات الحلاقة والتدريب على الرقص، وتحت تأثير حفنة من العاهرات والمخنّثين ومطربي الفنادق...». سعيد، ص ١٦٥.

رئيسة لدولة عربية في العصر الحديث، وبدأت تخطّط وتناور وتشكّل لنفسها صورة مشرقة يقبلها الجميع في ظنّها. فأحاطت نفسها ببطانة تشير عليها بالإشراف على مشاريع اجتماعيّة وخيريّة، فصارت تدشن في مطلع كلّ سنة هجرية مسجدًا جديدًا، وشكّل ذلك البرنامج ردًا منيعًا وحصينًا على التّيارات الإسلامية المتطرّفة، وجعل من الرئيس المتّهم بالزندقة ومعاداة الإسلام رئيسًا مؤمنًا في عين شعبه، فيما جعل من السيدة الأولى سيدة ملتزمة بدينها بعد أن كانت مُتّهمة بالتسيّب والفساد الأخلاقي»[٣١]. ثم أخذت شيئًا فشيئًا «تكشف للآخرين عن طموحاتها الرئاسيّة»، فأشاعت أن الرئيس أنهكه سرطان البروستاتا، وأنه لابدّ من التفكير في سدّ الشغور، وهو ما أثار غضبه، خاصة بعد تراجع المرض وشعوره بالمقدرة على الترشح لولاية إضافية، وتحوير الدستور حتّى يصير مطابقًا لطموحاته. إلا أن هذا كله لم يفلّ من عزمها، بل شرعت تستعرض مختلف منافسيها على الرئاسة، وتسعى إلى تحييدهم جميعًا حتى تبقى المرشحة الوحيدة. وهؤلاء لا يخرجون عن دائرة أقارب زوجها: صهره وابن أخته وابن أخيه، وهم أحبّ الناس إليه. ورغم ذلك تمكّنت من إقناعه بالتخلّي عنهم جميعًا والتخلّي أيضًا عن السلطة لفائدتها، فاعترف بذلك قائلًا: «إنّني مُرْغَم على ترك الحكم لزوجتي. فأنا علاوة على حبّي الكبير لها والذي لا ينضب أبدًا، ليس لديّ ابن قادر على خلافتي، كما ليس أمامي من يستحق هذا المنصب من بعدي أو من يحْفظ كرامتي في ما تبقّى من حياتي»[٣٢].

وازداد الرئيس اقتناعًا بقراره هذا يوم حَملت زوجته بابن ذَكَر عن طريق الأنابيب والإخصاب الاصطناعي، فأحبّ أن يردّ هديّتها بإهدائها العرشَ نفسه. وقد توقّع أن يرحّب الغرب بنقل السلطة طواعية إلى امرأة، وهو ما لم يحدث قط في التاريخ العربي المعاصر، فتكفّل بوضع السيناريو الآتي: «حالما تلد نجلاء، يُفْتَتَح مؤتمر استثنائي للحزب الحاكم، فيقع ترشيحها بالإجماع. بعد ذلك تُشَكَّل حكومة تعمل بالتنسيق مع نجلاء حتى فترة الدخول في الانتخابات. وقبل الانتخابات بقليل يعلن النعمان عن انسحابه من الحكم بسبب تعاظم المرض، فيفسح المجال لانتخابات أكثر نزاهة من كلّ الانتخابات السابقة. يدخل منافسون متفق عليهم إلى حلبة المنافسة مع نجلاء أي أم النعيم، مرشحة الحزب الحاكم وزوجة الرئيس المتخلّي. ستفوز بالأغلبية وتصعد إلى الخلافة بنسبة لا تزيد عن ٧٠ ٪ حتى لا تصبح منذ أول يوم لحكمها مثار هزل ونكات وتشنيعات»[٣٣].

ولكن حدث ما لم يكن في الحسبان؛ إذ عَمد رئيس مخابراته سلمان عبد العظيم إلى تسميمه بمساعدة عشيقته كبيرة الخدم التي تَحظى بثقته وثقة زوجته، واستولى على السلطة وجعل من هذه العشيقة السيدة الأولى. وهذا بالطبع مخالف للواقع، ولكن الرواية ليست مطالَبة بنقل الواقع، خاصة أنها كُتبت – في ما يبدو– قبل الثورة. لذلك عمد الكاتب إلى نهاية يراها ملائمة لمنطق الحوادث كما يعيه. ولعلّه لم يتصوّر أن أغلبية الشعب الصامتة كانت على حافة الانفجار نتيجة الاختناق الذي أصابها بسبب الاستبداد وتكميم الأفواه سنوات طويلة. لذلك فاجأت الثورة الجميع في الداخل والخارج. لهذا السبب استبعدنا نظريّة الانعكاس، وفكّرنا في الجدلية القائمة بين البنية الاقتصادية والاجتماعية والبنية الروائية المتولّدة عنها في نظريّة لوكاتش وغولدمان.

---

٣١ سعيد، ص ١٨٥.

٣٢ سعيد، ص ٢٦٤.

٣٣ سعيد، ص ٢٧٦.

جدلية البُنى

لو نظرنا في الوقائع والشخصيات التي انبنت عليها الروايات المعتمدة نظرة تأليفية لظهر لنا واقع الحوادث متفكّكًا بل متشظيًا لا يحكمه منطق تاريخي تنتظم بمقتضاه الحركة الدرامية. وقد أربكت العولمة المجتمعات النامية، كما أربكت اقتصادها وأنشأت فئات انتهازية سياسيًا وتجاريًا، وكادت تنسف خصوصية المنظومة الثقافية والقيمية والحضارية. ومن ناحية أخرى، فإن تعقّد الحياة في المدينة العربية وما يتصف به معمارها من تنوّع وخلط بين الأساليب المعماريّة يفتقران إلى الانسجام والتناغم، قد تولّد عنهما نسيج روائي متعدّد العناصر يجمع - كالمدينة - بين التراثي والحديث، تمثّل سَداه لغة هي في نفسها مزيج من سجلات لغوية مختلفة فيها تجميع لمعاجم وأساليب متنوعة قد يفضي تحليلها إلى بيان مدى التناسق والتناغم بينها.

وقد رأينا أن نقتصر على الخصائص البنيوية المشتركة بين الروايات الخمس، التي لها علاقة جدلية بخصائص البناء المجتمعي في الفترة نفسها تقريبًا، وهي فترة التحوّل من نظام استبدادي غاشم كان لابدّ من نسفه واستبداله بآخر يحترم حريّة الفرد وكرامته. فللبناء الروائي علاقة متينة بطبيعة الزمان ومدى التصرّف في سيْره الأفقي؛ ففضلاً عمّا يميّزه من استباق واسترجاع، فإن من شأن تردّده بين الواقعي والتّخييلي أن يحوّل وجهته على نحو جذري، ويدخل ارتباكًا يظهر بوضوح في تقطّعه وتشظّيه. وقد صار من النادر وجود كاتب روائي لا يعمد إلى كسْر خطّية الزمن التي كانت تميّز الرواية التاريخية والرواية الواقعية والرواية الرومنسية، وبصفة عامة جميع الروايات التقليدية المطمئنّة والملتزمة بمنطق زمني واحد لا تَحيد عنه.

فرواية **سنوات البروستاتا** مثلاً تنطلق في فصلها الأول من مكان غريب متخّيل هو «المنطقة الوسطى بين الجنّة والنار»، كما يسمّيها الراوي، وهو يقصد البرزخ، ويسمّيه أحيانًا «حديقة التوبة» وأحيانًا أخرى «المَطْهرة»، وهو تعريب حرفيّ للكلمة الفرنسية purgatoire. وهذا المكان هو مكان مفضّل لكل سرد تخييلي يتعلّق بما بعد الموت وما يصحبه من بعث، نجده في **رسالة الغفران** لأبي العلاء المعرّي، ومن قبلها في **رسالة التوابع والزوابع** لابن شهيد الأندلسي، ثم في **الكوميديا الإلهية** لدانتي. معنى ذلك أن الرواية تبدأ بعد موت جميع الشخصيات والتقائها في مكان آخر وزمان آخر، تتذكّر فيهما ما حدث لها في الحياة الدنيا. وبذلك تخترق الرواية المكان والزمان معًا وتحلّق في زمن أسطوري عجيب ومكان مجرّد من جميع النعوت والأوصاف. فالرواية بأكملها تقوم على التذكّر واسترجاع حياة الشخصيات في الدنيا، وإن تطوّر حوادثها على لسان اللاحقين يُعتبر مكمّلاً لما جاء على لسان السابقين ولسان حالهم يقول: «أنتم السابقون ونحن اللاحقون». وفي الفصل الأخير نعود إلى البرزخ من جديد فتكتمل الدائرة، ويكون العود على بدء مذكّرًا بمكان السرد المختلف عن مكان الحدث. وتستهل رواية **تراتيل لترحالها** لرشيدة الشارني من نهايتها المتمثّلة في موت الأمّ خضراء والبحث عن مكان مناسب لدفنها في مقبرة الزلاّج. وهي تظهر في هذه النقطة الزمنية وهذا المكان بالذات، نكرة لا نعرف شيئًا لا عن حياتها، ولا عن شخصيتها، ولا حتى عن سبب وفاتها. وتبدأ مع هذا الحادث الختامي والافتتاحي في الوقت نفسه ملامح شخصيات أخرى في الظهور: زوجها الأرمل وشدّة إعجابه بشخصيّتها وحزنه على فراقها، وابنتها دنيا وشدّة تعلّقها بها، وأبناء آخرون وبنات أخريات نعرف في ما بعد أنّهم عديدون، ويُبنى كامل الرواية تقريبًا على جملة من الاسترجاعات تبيّن علاقة كلّ منهم بها وموقفها البطولي من محنهم وما عانوه من تسلّط واستبداد وبطالة وتهميش، وما نتج من ذلك كله من ردود فعل نضالية تتّخذ أحيانًا طابعًا عنيفًا، وتترجَم أحيانًا أخرى في صورة نشاط سرّي وانتماء إلى بعض الحركات الرافضة لأوضاع التعسّف والظلم. وفي كلّ مرة تنكشف ملامح جديدة لإحدى الشخصيات أو تفاصيل جديدة لبعض الحوادث، أو لَبِنَة جديدة في بناء معمار الرواية.

وقد ينطلق أحد الرواة من الزمن الحاضر ويعود بالتدريج إلى ماض بعيد، فيوضح ظروف زواج خضراء، أو إلى ماض أبعد، فيذكّر بنزوح قومها من الرّيف وتجذّر معاناتهم منذ عهد الاستعمار، فيسير الزمان على هذا النسق من المراوحة بين الراهن والماضي بمختلف مستوياته، من القريب إلى البعيد إلى الأبعد، وبالطبع يتغيّر تبعًا لذلك فضاء الحوادث، وتكون المراوحة بين البادية والريف والمدينة موازية للمراوحة بين مختلف النّقط الزمنية. وتكون لهذه المراوحة المزدوجة وظيفة أساسية تتمثّل في تسليط أضواء مفسّرة لأحداث الحاضر. وما كان الراهن يبدو معقولًا من دون هذه الأضواء الكاشفة لحقيقته في وعي المرسِل والمتقبّل على حدّ سواء. وبذلك تبدو بنية الرواية متماسكة رغم تشظّي أزمنتها وعدم تسلسل حوادثها، إذ يحكمها منطق داخلي هو الذي يُكسبها دلالتها وينتج معناها، ويثبت بما لا يدع مجالًا للشكّ العلاقةَ الجدليةَ بين أوضاع اجتماعية متفجّرة وبنية روائية ظاهرها التشظّي وباطنها التناسق والتناغم.

وما استشراف المستقبل الذي نجده في بعض مواطن الرواية إلاّ سليل هذا المنطق الداخلي. وقد حصل ذلك في نطاق وجود أزمنة ثلاثة متضافرة بصورة عجيبة عن طريق الذاكرة وما تختزنه من مشاعر وأفكار وحوادث؛ فدنيا كانت داخل سجنها في أحد أقبية وزارة الداخلية، تعاني تبعات انتهازية أحد زملائها القدامى في الجامعة ومعاقبته لها لأنها تجرأت على «مقامه السامي»، فتذكّرت عمّها الذي مرّ بمحنة مماثلة في فترة تاريخية سابقة، ووجدت شبهًا كبيرًا بين موقفها من السلطة وموقفه الرافض، فتخيّلته يبشّرها بمستقبل مغاير ينهار فيه جدار الخوف وتسوده الحرية: «الحريّة ستجعل منك كائنًا حقيقيًا جديرًا بالبقاء. سيرتدّ الخوف ذات يوم، ولن تعود آراؤنا أسرارًا، وستُولَد الكلمات قويّة وهادرة على شفاه الأحرار، وستمحو الحقيقة الزّور والظلم والبهتان كما يمحو ضوء النهار ظلام الليل»[٣٤].

أمّا رواية **أبناء السحاب** لمحمد الجبالي، فإنّها تبدأ من منتصف الحكاية تقريبًا، حيث يمثّل الحادث المروي في الفصل الأول لغزًا كان على بقيّة الفصول حلّه تدريجيًا ثم مواصلة ما حدث بعده من وقائع متناسلة منه. وبقدر ما كان نسق الأحداث بطيئًا في البداية، كان التّسريع كبيرًا في النهاية بلغ حدّ الاكتظاظ والكثافة. وممّا زاد النسق بطئًا في أغلب مراحل الحكي، ازدواجيةُ الفصول الظاهرة في رواية الحادث وإتباعه بصداه المأخوذ من الأمثال الشعبية. فما إن ينتهي الفصل ويبدأ الصدى حتى تتوقف الحركة الدرامية وتتعطّل لتفسح المجال لتعليقات من التراث الشعبي، تنير الحادث لا محالة ولكن بعد أن تضع له حدًّا في صورة ثابتة، على الطريقة السينمائية.

بداية السرد امرأة طموح تسعى إلى الترشح لعضوية البرلمان ممثّلة للحزب الذي تنتمي إليه، ونهايته تفكّك أسرة متكوّنة من الأب والأم والابن والبنت، حتى لكأن الرواية كُتبت لبلورة هذه الجدلية بين الانتهازية والتفكّك. وما بين البداية والنهاية عودة إلى بدايات أخرى، وتاليًا إلى أزمنة أخرى سابقة ولاحقة، مسترجِعة ومستشرِفة، مفسِّرة ومُعلِّقة، ولكنها تصبّ جميعها في حكاية واحدة لا فصل فيها بين مصير الأسرة، وهي أصغر خليّة اجتماعية، ومصير البلاد بأكملها، وهي جماع الخلايا الاجتماعية والأسر الفكرية والتيارات الثقافية وغيرها، تقدّم متضافرة ومتزامنة أحيانًا، أو متتابعة أحيانًا أخرى في غير نظام السرد ومنطقه الداخلي، وبُناه السّطحية والعميقة الخاضعة لإيقاع الزمن المتشظّي المتفكّك والمتولّد عن تشظّي المجتمع وتفكّك الأسرة وفوضى الأنساق الاقتصادية، وطغيان العولمة السائدة والسيّدة. بداية السرد زوجة تنفصل عن زوجها وتبني شخصيّتها بمعزل عن أفكار طليقها المثقف اليساري الحرّ. ونهايته أمّ موزّعة بين السجن، حيث يقبع ابنها المتّهم بالاعتداء على ابن

---

٣٤ الشارني، ص ١٥٠.

جاره وبالانتماء إلى تيّار سلفيّ، ومستشفى الأمراض العصبية، حيث يقيم طليقها بعد تعنيف جاره الوصولي له، والمصحّة التي تعالَج فيها ابنتها من انهيار خطِر بسبب إدمانها المخدرات. وما بين هذه البداية وتلك النهاية يسيل الزمن أفقيًا ومتقطّعًا بحسب الحاجة إلى بلورة الحدث وما يقترن به من دلالة.

إلا أن بنية الزمان تستعيد منطقها وإيقاعها المنتظم في رواية **روائح المدينة** لحسين الواد. وقد نعتها أحد النقاد بـ «لوحة جداريّة» (Fresque)[٣٥]، وهو أصحّ ما يمكن أن توصف به هذه «الرواية» المتمرّدة على الرواية. أضاف الناقد: «تَصَوَّرَ [واضعها] سيرة مدينة على مرّ العصور [...]، ورَصَدَ مثل عالم اجتماع التحوّلات الاجتماعية والسياسية والثقافية لدى فئة من البشر، أو عالم إناسة (أنثروبولوجيا) يبحثُ في أعراق وعادات ومعتقدات تخصّ أهالي مدينة ولا كل المدن»[٣٦]. فالغاية التسجيلية إذن تطغى على الغاية الإنشائية، ورصد التحوّلات يُقدَّم على الفنّ الروائي نفسه. لذلك جاء الزمان خطّيًا لا كسر فيه لأفقيّته. ولما كان هذا النص المطوّل نسبيًا (٣٦٣ ص) قريبًا من فنّ الرسم التشكيلي، إذ شُبّه بالجداريّة، فإنه يخضع لمنطق زمني مختلف يواكب أسلوب الرسم ولكن ليس الرسم التجريدي أو التكعيبي أو الانطباعي، بل هو أقرب إلى فنّ النقش كما نجده في الزخرفة الأندلسية والمغربية، التي يتكرّر فيها على سقوف البيوت والقصور والمساجد الشكل أو «الموتيف» نفسه والتّوْريقة نفسها. فقد قسّم النصّ إلى ستّة عشر فصلًا مرقّمة وغير معنونة، يتغير المكان فيها بتغيّر الموضوع في كلّ منها داخل المدينة الواحدة، فتتحوّل من موضع إلى آخر، من الجامع القديم إلى معاصر الزيتون، إلى الأسواق، إلى الماخور، إلى حوانيت الأسل والحلفاء، إلى أفران الفخار والآجرّ، إلى الحمّام، إلى حارة اليهود، إلى السبخة، أو إلى عقول الرجال وروائح النساء. وفي كلّ فصل تتغيّر الروائح ولكن الزمن يسير حسب التقطيع ذاته، من عهد الاستعمار، إلى عهد الاستقلال والسيادة، إلى العهد الجديد، فلا يتقدّم الزمن ولا الحوادث، ولا تتطوّر الشخصيّات، إذ يَظهر أغلبها مرّة واحدة ثم يختفي، تاركًا المكان لوجوه أخرى ومواقف أخرى. وبقدر كثرة الأوصاف والتفاصيل، تكون قلّة الحوارات والتواصل بين الشخصيات.

ولعلّ لهذه الأسباب لم يثبت الكاتب ولا الناشر ولا صاحب سلسلة «عيون المعاصرة» لفظة «رواية» لا على الغلاف ولا بين دفتيه. لذلك وجد مقدِّمُها صلاح الدين الشريف صلة قربى بين هذا الكتاب وفنّ المقامة، فجعل لمقدّمته هذا العنوان الطريف **الرّوض الفاوح في مقامات الروائح**، على غرار عنوان كتاب النفزاوي الشهير **نزهة الخاطر في الروض العاطر**. قال: «هي ستّ عشرة مقامة تزيّت في رواية، وفي كلّ مقامة رحيلُ رَاوٍ أمامَه مرآتُه المقعّرة المُحَدْوَدَبَة، يقصّ ما تراه في شاشتها المشوّهة ممّا لا يقوله المؤرّخ الحزين، بصوته الرصين، حينا بعد حين، وصمته المَوشّى بنغمة الحنين، إلى الطلل النديّ من وهمه الجنين»[٣٧]. فها هو المقدّم يتلافى ما فات الرواية/المقامة من سجع فيصنعه في نثره. والحقّ أن تشبيه فصول الكتاب بمجموع مقامات لا يستقيم إلاّ في عنصر الزمن. فكلّ كتاب من كتب بديع الزمان الهمذاني والحريري وابن الأشْتَرْكُوّي الأندلسي يتضمن خمسين مقامة ليس بينها ذلك التسلسل الزمني الذي نجده في الرواية أو السيرة أو حتى الحكاية الخرافية، بل الزمان فيها دائمًا عوْد على بدء، يتغيّر المكان وتتغير بعض الشخصيات ويتغيّر الموضوع ولكن يبقى الزمان على حاله، يُستأنف

---

٣٥ أبو بكر العيّادي، «روائح المدينة لحسين الواد، رحيل في معالم المكان والزمان،» **قصص**، العدد ١٥٦، (نيسان/ أبريل – حزيران/ يونيو ٢٠١١)، ص ١٠٨.

٣٦ العيادي، ١٠٨.

٣٧ من تقديم صلاح الدين الشريف لـ **روائح المدينة**، ص ١٥.

باستمرار وكأنّه توقّف في نهاية كل مقامة. فهو زمن فسيفسائي متقطّع لا تواصل فيه؛ هو مجموع وحدات مستقلّ بعضها عن بعض تمثّل كلّ وحدة منها فترة محدّدة (des instants)، خالية من المدى (durée) حسب تمييز لوي ماسينيون[٣٨]. وروائح المدينة، كالمقامات، سلسلة من الفقرات لا تؤثث كلّ منها بإحدى مغامرات أبي الفتح الإسكندري أو أبي زيد السروجي أو أبي حبيب السّدوسي يرويها عيسى بن هشام أو الحارث بن همّام أو السّائب بن تمّام، بل يؤثّثها تأريخ الروائح العطرة أو الكريهة وتطوّرها من عهد إلى عهد في الفصل عينه. وهذا نوع من التمرّد على الرواية التقليديّة يقرّبها من تأريخ المدن، ولكن في لهجة ساخرة غير موضوعية بالطبع، وتنمّ عن موقف الرواة من الحوادث.

أمّا بخصوص النسيج النصّي نفسه، فإن تفجير الشكل الروائي والتمرّد على مقوّماته التقليديّة لم يقتصرا على تفجير المسار الزمني وعلى تشظية الحوادث، بل طاول تشكيل النسيج النصيّ نفسه. وليس المقصود هنا التعدّد اللغوي واختلاف مستويات التلفّظ فقط، بل الأمر يتعلق أيضًا بطبيعة النصوص الموجودة في الرواية الواحدة. فكأنّ الرؤيا اتّسعت فضاقت العبارة وصارت تحتاج إلى التنوّع، وكأن النثر وحده صار عاجزًا عن التعبير عن مختلف الرؤى والصور، فاستعان كتّاب الرواية بالأشعار يضمّنونها نصوصهم الروائية، وبالأغاني يوظّفونها للإيحاء ولتأطير الحوادث، وبالأحاجي والأمثال الشعبيّة والخرافات، يجعلونها على ألسنة الرواة والشخصيات على حدّ سواء. وهذا أمر مشترك بين مختلف كتّاب الرواية في تونس -خاصة منهم أصحاب مدوّنة هذا البحث- صار يقترب من الظاهرة.

ولا تخفى علاقة هذا التنوّع في بنية النسيج الروائي ببنية النسيج المجتمعي القائم بدوره على التنوّع والاختلاف وتعدّد الفئات الاجتماعية، والموارد الاقتصادية، وتعقّد الحياة في المدينة وحتى في الأرياف. ولا يمكن أن نقطع من الآن بدلالة هذه الظاهرة على تعدّد الأصوات لأن ذلك يقتضي دراسة مستفيضة للّغة والحوار لا يتّسع لهما هذا المقال المركّز على التحوّلات السياسية، وما انجرّ عنها من تحوّلات اجتماعية واقتصادية. ولعلّنا نخصّص لها دراسة مُفردة نركّزها على مختلف أساليب وعي الراهن واستشراف الآتي.

٣٨ انظر تحليل نظريته في: محمود طرشونة، **الهامشيون في المقامات العربية وروايات الشطار الإسبانية** (تونس: المركز الوطني للترجمة، ٢٠١٠)، فصل «المكان والزمان»، فقرة «الزمن المتقطع في المقامات»، ص ٢٩٠-٢٩٢.

المراجع

العربية

ثابت، محمد رشيد. **التجريب وفنّ القصّ في الأدب العربي الحديث في السبعينات والثمانينات**. تونس: كلّية الآداب والعلوم الإنسانية بسوسة وابن زيدون للنشر، ٢٠٠٥.

الجابلّي، محمد. **أبناء السحاب**. تونس: مطبعة فنّ الطباعة، ٢٠١٠.

الخبو، محمّد. **مداخل إلى الخطاب الإحالي في الرواية**. صفاقس: مكتبة علاء الدين، ٢٠٠٦.

سعيد. الصافي، **سنوات البروستاتا**. بيروت؛تونس: عرابيا للإعلام المتعدّد، ٢٠١١.

الشارني، رشيدة. **تراتيل لآلامها**. بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون، ٢٠١١.

العمامي، محمد نجيب. **بحوث في السرد العربي**. صفاقس: مكتبة علاء الدين، ٢٠٠٥.

العيّادي، أبو بكر. «**روائح المدينة: رحيل في معالم المكان والزمان.**» **قصص**: العدد ١٥٦، نيسان/ أبريل – حزيران/ يونيو ٢٠١١.

القاضي، محمّد. **في حواريّة الرواية: دراسة في الرواية التّونسية**. تونس: دار سحر للنشر، ٢٠٠٥.

القاضي، محمّد [وآخرون]. **معجم السرديّات**. تونس: الرابطة الدولية للناشرين المستقلّين، ٢٠١٠.

المشهد الروائي العربي، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٨.

محفوظ، عبد اللطيف. **آليات إنتاج النصّ الروائي**. الدار البيضاء: منشورات القلم المغربي، ٢٠٠٦.

الواد، حسين. **روائح المدينة**. تونس: دار الجنوب للنشر، سلسلة عيون المعاصرة، ٢٠١٠.

الأجنبية

Goldmann, Lucien. *Pour une sociologie du roman.* Paris: Gallinard, 1964. (Collection Idée).

Littérature et Société: Problème de métjpdp;pgoe en Sociologie de la litterature. Colloque Organisé conjointgement par l'institut de sociologie de l'université libre de Brusselles [centre de recherche de sociologie de la litterature] et l'École pratique des hautes études (6e section) de Paris, du 21 au 23 mai 1964. Edité par Lucien Goldmann, Michel Bernard et Bager Lallemand. Brusselles: Editions de l'institut de sociologie, univertité libre de Brusselles, 1967.

Lukacs, Georges. *La Théorie du roman.* Paris: Gonthier, 1963.

د. هاشم ميرغني*

تحوّلات الرواية السودانية في التسعينيات وما بعدها

تحاول هذه الدراسة الإمساك بالملامح العامة لمشهد الرواية السودانية في التسعينيات وما بعدها. وقد استُهلّت بعرض مكثف للمسار التاريخي لهذه الرواية التي بدأت في أربعينيات القرن الماضي، ومازالت، إذا ما استثنينا أعمالًا قليلة، قارّة مجهولة بالنسبة إلى القارئ العربي.

حاولت الدراسة تحديد بعض المحاور العامة التي رأت أن من الممكن أن تشير إلى خصوبة هذه المشهد وحدّة جدله مع الواقع التسعيني، الذي ازداد تأزمًا بقيام انقلاب حزيران/ يونيو ١٩٨٩ الذي ما زال قائمًا إلى الآن. ومن هذه المحاور التي تسِم رواية ما بعد التسعينيات السودانية: استثمار مختلف تقنيات السرد الروائي في تنبه عميق لخصوصية هذا الجنس السردي؛ بروز السيرة الذاتية كواقع ملامس يتسع للمتخيّل وينهل الروائي منه ويستعير بعض تقنياته، كالإحالة إلى وقائع حقيقية؛ جدل الاشتباك مع الواقع الاجتماعي والاقتصادي؛ اللجوء إلى التاريخ كاستعارة كبرى يفجّر الروائي من خلالها أسئلة الراهن؛ اتخاذ المحلي معبرًا للكوني؛ الاشتغال على المهمَّش والمستبعَد والمكبوت؛ كتابة الجسد؛ بروز ظاهرة الكتابة النسائية على ما طفحت به من إشكالات؛ شعرنة السرد، وغير ذلك من ملامح الرواية السودانية في ما بعد التسعينيات.

مقدمة

تعي هذه الدراسة، وهي تخطو بحذر تجاه تيه موضوعها، أمرين أساسيين:

الأول، عسر - إن لم يكن استحالة - الإحاطة بخصوبة مشهد رواية التسعينيات وما بعدها، بغنى مساراتها وتعدّد فتوحاتها وأطروحاتها. لذا لن تنجو الدراسة من نزعة بانورامية تجاهد للإمساك بالملامح العامة لهذا المشهد الروائي الذي يمتد ما يزيد على عقدين من الزمان.

الثاني، كونها موجّهة أساسًا إلى القارئ العربي الذي ما زالت الرواية السودانية - إذا ما استثنينا أعمال الطيب

* أكاديمي سوداني.

صالح (١٩٢٩-٢٠٠٩) - قارّة مجهولة بالنسبة إليه. لذا من المهم الإشارة - ولو بشكل مكثف - إلى المسار التاريخي لهذه الرواية التي ظلت تعاني، منذ نشأتها في أربعينيات القرن الماضي حتى اللحظة الحاضرة، آثار تجاهل مرير في محيطها العربي، ومازال مسارها التاريخي واجتراحاتها الجمالية وفتوحاتها الإبداعية مبنية للمجهول عند القارئ العربي، الذي يختزل إبداع أمّة بأسرها في فرد هو الطيب صالح. لهذا السبب، تُستهل هذه الورقة بعرض موجز لمسار الرواية السودانية التاريخي، رغم صعوبة تحديد هذا المسار لجملة أسباب، من بينها أن هناك فاصلاً زمنيًا بين تاريخ كتابة الرواية وتاريخ نشرها، نسبة إلى إشكالات النشر المعقّدة في السودان، وافتقار الكاتب السوداني إلى طريق ممهّد لنشر إنتاجه. هكذا، نجد أن الرواية ربما تقبع عند صاحبها أعوامًا قبل أن تجد طريقها إلى القراء، وآية ذلك أن أغلب الباحثين درج على اعتبار رواية **إنهم بشر** للرائد خليل عبد الله الحاج الرواية السادسة في تاريخ الروايات السودانية، باعتبار تاريخ صدورها، وهو عام ١٩٦٠، في حين أن هذه الرواية كُتبت - بشهادة صاحبها - عام ١٩٥٤، ولم يستطع نشرها إلا عام ١٩٦٠، حينما وجد طريقة لنشرها في القاهرة. وبذا، فهي ثانية الروايات السودانية ريادة، بالتزامن مع رواية **هائم على الأرض** للأديب بدوي عبد القادر خليل الصادرة عام ١٩٥٤، ما لم تكن الأخيرة قد كُتبت قبل ذلك بأعوام، بل إننا نرجح أن تكون رواية **تاجوج**، لعثمان هاشم، وهي أول رواية سودانية، قد كُتبت قبل أعوام أيضًا من التاريخ المتداول، وهو عام ١٩٤٨.

سبب آخر يحول دون هذا التتبّع الدقيق لمسار الرواية السودانية هو ذلك التقليد «الحميد» الذي يتّبعه بعض دور النشر، وهو إهمال ذكر تاريخ النشر في صدر منشوراتها، فنجد أن عددًا من الروايات صدر من دون تاريخ نشر، مثل روايات **الاختيار** للسر محمد طه؛ **عدالة السماء** لدرر أو سميرة مصطفى؛ **الابتسامة الأخيرة** لجعفر نصر؛ **بركة الشيخ** لمصطفى إبراهيم؛ **الاختيار** لزينب بليل؛ **أماديرا** لأميمة عبد الله؛ **الخطوة الأولى** ليوسف العطا، وهو ما يصعّب من عملية وضع هذه الروايات في سياقها التاريخي، أو إعداد بيبلوغرافيا دقيقة للرواية السودانية.

أضف إلى ذلك أن كثيرًا من الروايات السودانية الرائدة التي صدرت في الخمسينيات أو الستينيات يُعَد في حكم المفقود، ومن الصعب العثور على تلك الروايات حتى في دار الوثائق السودانية أو في المكتبات العامة، ولا مفر من بذل جهد كبير للحصول عليها من بعض المكتبات الفردية، بل إن متابعة الروايات الحديثة تُعَد أمرًا شاقًا ومكلفًا للباحث، إذ ما من مكتبة عامة تلملم شتات هذه الروايات، وتيسّر سبل الحصول عليها.

المسار التاريخي

في الرواية السودانية الأولى صدورًا، **تاجوج**، استثمر الأديب عثمان هاشم قصة «تاجوج والمحلق»، وهي قصة غرام شعبية شهيرة جرت حوادثها في شرق السودان، وامتزج فيها الحب بالبطولة، وجموح العاطفة بالتقاليد القبلية. كما استثمر فيها تقاليد الميراث العاطفي: حبكة عقدة الفراق بين العاشقين، والنهاية المأساوية، والمفردات الملتهبة للقاموس الرومنسي، وغيرها، في بداية مشابهة لبدايات الرواية العربية عمومًا، مثلما نجد في رواية **زينب** (١٩١٤) لمحمد حسين هيكل (١٨٨٨-١٩٥٦) التي يؤرخ بها بعضهم لفجر الرواية العربية، لتتّبع بعد ذلك مسارًا واقعيًّا ذا علاقة وثيقة بجدل المجتمع الصاعد، كما نجد عند خليل عبدالله الحاج مثلًا في **إنهم بشر**، وأبي بكر خالد في **بداية الربيع** (١٩٥٨) **والنبع المر** (١٩٦٦)، وملكة الدار في **الفراغ العريض**، التي اتسعت لمناقشة قضايا المرأة وطبيعة نظرة المجتمع إليها في ذلك الوقت والدفاع عن حقها في العمل واختيار الزوج، في بداية ناضجة للكتابة النسوية التي ستونع ثمارها في ما بعد على يد روائيات أمثال ليلى أبو العلا وبثينة خضر وزينب بليل وأميمة عبد الله.

وقد ازداد هذا التيار غنى وتنوعًا بأعمال مثل **عرس الزين** (١٩٦٢) و**موسم الهجرة إلى الشمال** (١٩٦٦) للطيب صالح، و**النبع المر** لأبي بكر خالد، و**حدث في قرية** (١٩٦٩) لإبراهيم إسحق، وهي الأعمال التي أحدثت قفزة نوعية كبرى من رومنسية الخمسينيات كروايات **هائم على الأرض** (١٩٥٤) لبدري عبد القادر خليل، و**أبراج الحمام** (١٩٥٨) لفؤاد عبد العظيم، و**حتى تعود** لشاكر علي، وغيرها، وإن ظلت رومنسية الخمسينيات هذه تناوش المسار الواقعي للرواية الستينية، كما يتضح من روايات -بل من عناوين- مثل **من أجل ليلى** (١٩٦٠) للسر حسن فضل، و**لقاء عند الغروب** (١٩٦٣) لأمين محمد زين، و**سخرية الأقدار** (١٩٦٧) لمحمد مختار محمد، و**صراع** (١٩٦٨) لعبد الفتاح خضر، و**دغدغة الأمل** (١٩٦٨) لحسن أمين، وغيرها.

تحوّلات صوب الواقعية

أما حقبة السبعينيات، فقد شهدت بروز عدد من الأسماء، ابتداء من الطيب صالح الذي رسّخ لبنات مشروعه الروائي، فأصدر **موسم الهجرة إلى الشمال** في طبعة واسعة عام ١٩٧١، ثم **بندر شاه** بجزأيه: **ضو البيت** (١٩٧١) و**مريود** (١٩٧٦)، وإبراهيم إسحق الذي أصدر **أعمال الليل والبلدة** (١٩٧١) و**مهرجان المدرسة القديمة** (١٩٧٦). كما أصدر أبو بكر خالد **القفز فوق حائط قصير** (١٩٧٦)، وأصدر عمر الحميدي **جزيرة العوض** التي وصفها جمال محمد أحمد بأنها «رواية السبعينيات في العربية».

شهدت هذه الحقبة شحوب الرومنسية، وأضحت الواقعية بتياراتها الكثيرة سيدة الموقف، وأصبح لافتًا تنبّه الروائيين العميق لخصوصية الرواية وتمايزها من غيرها من الأجناس الأدبية؛ فلم تعد، مثلما كانت عند بعض أسلافهم من الخمسينيين والستينيين، عرضًا فجًا لآلام الذات وآمالها، وتعليقًا عاطفيًا على حوادث الحياة. كما شحبت روح الخطابة والوعظ، وخفتت تأوهات الذات وصراخها، وإن كانت الساحة الروائية لم تخلُ من مناوشة تنهدات الرومنسية وهيجان عاطفتها، كما هي الحال عند كتّاب أمثال عبد الله خوجلي وإبراهيم عبد العزيز وفؤاد عبد العظيم، الذين أخلصوا بشكل نادر لإرث الخمسينيات الغاربة، ولم يسمحوا لنصوصهم -حتى رحيلهم - بأدنى قدر من الانفتاح على مؤثرات عالم آخذ بالتغير.

وفي الثمانينيات برز جيل جديد، فبالإضافة إلى الذين والوا كتابة الرواية من الأجيال السابقة، ظهر روائيون أمثال إبراهيم بشير في **التراب والرحيل** (١٩٨٩)، وبابكر علي ديومة في **الخرطوم وداعًا** (١٩٨٥)، وبشرى هباني في **مسرة** (١٩٨٦)، وغيرهم.

انفجار التسعينيات

مهّدت الأعمال السابقة، بالتآزر مع أعمال الطيب صالح وإبراهيم إسحق - وتزامنًا مع الانفتاح الكبير على الرواية العربية والغربية - للانفجار الروائي الكبير الذي شهدته التسعينيات وما بعدها، وجعلت من العسير الإحاطة بكامل تشعّب المشهد التسعيني بسبب تعدّد مساراته، وانفتاح باب النشر الروائي على سعته، وبروز جائزتين سنويتين كبيرتين للرواية هما: جائزة الطيب صالح للإبداع الروائي برعاية مركز عبد الكريم ميرغني، وقد انطلقت دورتها الأولى عام ٢٠٠٢، لتكمل في هذا العام ٢٠١٢ العقد الأول من عمرها، وجائزة الطيب صالح العالمية للإبداع الكتابي برعاية شركة «زين»، وقد انطلقت دورتها الأولى عام٢٠١٠. والجائزتان كلتاهما ساهمتا في دفع عدد كبير من الروايات إلى ساحة المشهد السردي.

ولأن من أغراض هذه الدراسة تقديم رؤية بانورامية للقارئ العربي بشأن تحوّلات المشهد الروائي السوداني، وطبيعة جدله الحاد مع متغيّرات الواقع من حوله – الواقع الذي ازداد تأزمًا بقيام انقلاب الجبهة الإسلامية في ٣٠ حزيران/ يونيو ١٩٨٩ في ما عُرف بثورة الإنقاذ التي مازالت تُمسك بخناق البلاد في أطول حكم شمولي في تاريخ السودان (٢٣ عامًا حتى كتابة هذه السطور) – وذلك كهمٍّ أساس يسبق التوقف النقدي المتفحص لأعمال روائية بعينها، فستكتفي هنا بالعمل على إبراز أهم الملامح، في محاولة للإحاطة بصدى هذا المشهد وفتوحاته، من دون أن نزعم الإحاطة بخصوبة هذا المشهد وغناه غير المحتمل.

سمات رواية التسعينيات وما بعدها

تقنيات جديدة

ظهر جليًا في رواية التسعينيات وما بعدها المدى الواسع لاستثمار تقنيات السرد الروائي، بعد الانفتاح الواسع على تقنيات الرواية العربية والعالمية، وتشرّب هذه التقنيات وامتصاصها في تربة الحكي السوداني، والوعي الحاد بخصوصية السرد الروائي؛ فرغم اشتباك هذه النصوص في أغلبيتها – كما سنرى – في جدل حاد مع الواقع، فإنها تشبثت بجمالياتها، وجاهدت في تأسيس كتابة مغايرة لا تعيد استنساخ الواقع، وسعت إلى ردم هُوّة الاستاطيقي/ الفكري بما يُثري الطرفين في آن. ومن هذه التقنيات، تقنية تعدّد الرواة الذين يتناوبون على السرد من زوايا رؤية مختلفة حول ذات المحكي، مثلما نجد عند محمد بدوي حجازي في **باب الحياة**، حيث يتناوب الرواة الأربعة خالد عبد الله وفيفيان أبو ستلو وعمار بحر الدين ونادر كرف على إضاءة مسارات علاقتهم المتقاطعة بعضهم ببعض.

وفي روايات مثل **أحوال المحارب القديم** لمحمد الحسن البكري، و**الفرقة الموسيقية** و**عصافير آخر أيام الخريف** لأحمد حمد الملك، ينبني العالم الروائي بلبنات الحلم والمخيلة وسحرنة الواقع؛ ففي عصافير آخر أيام الخريف، مثلًا، تتيح مثل هذه اللبنات للنص نعمة انفتاحه على رحاب عالم يزدهي بذوبان الحدود المتوهمة بين المتخيَّل والواقعي، بين الباطني والخارجي، لتتأسطر مفردات الحياة اليومية، فيستخدم الجاروف لاقتلاع النباتات التي تغذي جذوة انتشار الحزن، والمريسة لوضع حواجز أخرى للنسيان أمام سطوة السأم النهاري الناجم عن تكرار حوادث غير مشوقة. ويمكن للكلب بوبي، في **الفرقة الموسيقية**، «تضليل الموت في الدروب المتشابكة للأشواق، وإرباك ذاكرته في متاهات النزوة والنسيان»، ويمارس الموتى اختراقاتهم لحاجز الحياة الشفيف ليعودوا، مرة أخرى، إلى ممارسة نهمهم الحياتي غير المحدود، ويقود الجنون الأليف شيرا إلى إعداد عشاء خفيف من لبن الماعز للموت، في محاولة لـ «إزالة الجفوة المفتعلة معه بتنمية أواصر هموم مشتركة».

السيرة الذاتية منهلًا للروائي

يلاحظ الناقد مصطفى الصاوي أن أحد ملامح الرواية التسعينية وما بعدها بروز السيرة الروائية كممارسة إبداعية تزاوج بين السيرة الذاتية والرواية، كما يتجلّى في نصوص أمير تاج السر الموسومة بـــ **مرايا ساحلية** و**سيرة الوجع** بجزأيه[1].

لكن من المهم التفرقة هنا بين الرواية التي تنهل من السيرة الذاتية ومتخيلها وتستعير بعض تقنياتها، مثل ضمير

١ مصطفى محمد أحمد الصاوي، «المشهد الروائي في السودان من التأسيس إلى التجنيس»، في: **بحوث في الرواية السودانية: أوراق المؤتمرات العلمية لجائزة الطيب صالح (٢٠٠٣-٢٠٠٨)** تقديم مصطفى محمد أحمد الصاوي؛ تحرير أحمد عبد المكرم (أم درمان: مركز عبد الكريم ميرغني الثقافي، ٢٠١٠)، ص ٣٧.

المتكلم؛ الإحالة إلى وقائع حقيقية، شخصية أو عامة؛ البوح الحميم المباشر ... إلخ. وبين السيرة الذاتية أو الغيرية التي تتلبس بعض تقنيات السرد الروائي، في إطار انفتاح ميثاق السيرة على تقنيات هذا السرد، لاسيما عند روائي مثل الطيب صالح في نصه العلامة: **منسي إنسان نادر على طريقته**، حيث استثمر الروائي قدرته الروائية العالية إلى درجة لامس بها هذا النص أحيانًا تخوم الرواية، وهو ما أثار سؤال النقد المزمن عن حدود الأجناس الأدبية، ودفع بعض النقاد[2] إلى اعتباره نصًا هجينًا استعار من السيرة الذاتية: الحضور المكثف للكاتب، وتذويت الكتابة، والنظر إلى الآخر من خلال الأنا، والإحالة إلى وقائع وأسماء حقيقية خارج النص، بينما استعار من الرواية تقنيات، مثل بناء الشخصية، وتناوب صوتين سرديين في الحكي هما صوت منسي وصوت المؤلف، وتقنية الشخصية الحقيبة، حيث تمتح الشخصية من ثراء تعدّد سماتها لتتولّد لنفسها عددًا من الصور.

أما الروائي الذي تمثّل السيرة الذاتية أهم لبنات مشروعه السردي، فهو أمير تاج السر، الذي درس في مصر ناهلاً من معين كتابة سردية ثرّة من دون الوقوع في أحابيل إعادة إنتاجها، ومخترقًا حاجز المحلية بالنشر في الخارج. وقد أصدر أولى رواياته **كرمكول** الصادرة عن دار الغد في القاهرة عام ١٩٨٨، ثم **سماء بلون الياقوت** عام ١٩٩٦، ثم **نار الزغاريد** عن دار شرقيات في القاهرة عام ١٩٩٨ (طبعة ثانية عن دار عزة، الخرطوم، ٢٠٠١)، ثم **مرايا ساحلية** عام ٢٠٠٠، قبل أن ينهمر سيل نصوصه السردية التي جاوزت العشرة.

في **سيرة الوجع** بجزأيه، يفاجئ تاج السر قارئه بذاكرة تفصيلية بصرية شديدة الثراء، تنقب في تفاصيل بشر الشرق الواقفين في مهب رياح «الإيتبيت»، وعلى النقيض من أحمد الملك، الذي يؤسطر أدق مفردات اليومي والعابر في واقعيته السحرية حيث تسكن الأشياء الجرف الخطر لحدود الواقع، يحتفي أمير بهذا اليومي، كاشفًا عن بطولاته وعذاباته الفادحة، عن شعريته التي لا تكاد ترى، مصوّرًا ذلك كله بسخرية لا مرارة فيها، وبضربات فرشاة خشنة لا تعبأ باللغة المصقولة. وحتى عندما ينزلق سرده أحيانًا إلى مصاف العادي والثرثري، تندلع فجأة سخرية ما نابعة من مكر الكتابة لترفعه مرة أخرى إلى مصاف الإبداعي والمغاير.

جدلية السياسي/السردي

ربما كان من أبرز ملامح رواية التسعينيات وما بعدها جدل اشتباكها مع واقع سياسي واقتصادي خانق تسوده قيم مختلّة، وحدّة انخراطها في تشريح البنى السياسية والاقتصادية للسلطة والمجتمع؛ فقد كان من قدر هذه الرواية أن تولد بُعيد كابوس انقلاب حزيران/ يونيو ١٩٨٩، ولذا لم تُتَح لها نعمة التمادي في أي هموم جمالية صرف، بسبب ضراوة واقع لا يكف لحظة عن التسلل إلى تضاعيف النصوص والذوات. وباشتداد قبضة النظام بتحالف سلطتي الأكليروس والعسكر، شحذ النص سكاكينه في مواجهة التحالف الأشد وطأة على الحياة المدنية حتى آخر قطرة فيها، والمستهدف نواة الإنسان السوداني عبر خطاب لاعقلاني مغرق في انفصامه عن الواقع. ولذا يرى عامة النقاد أن رواية التسعينيات وما بعدها هي رواية «الواقع» بامتياز؛ إذ يرى أحمد عوض مثلاً أن رواية التسعينيات هي الرواية «التي يتشكل فضاؤها من معطيات الواقع وقسوته وتقاطعاته مع مفاهيم التحديث وصعود القوى الجديدة، من أجل تغيير الواقع الماثل أمامها»[3]، وذلك لأن «القضايا السياسية، أو ذات الحمولة السياسية، بمختلف تجلياتها (تجربة النضال السياسي/ تجربة المقاومة/ تجربة السجن/ تجربة الحركة

---

٢ مصطفى محمد أحمد الصاوي، «منسي إنسان نادر على طريقته، نص أدبي هجين»، في: **بحوث في الرواية السودانية**، ص ٤٤١ وما بعدها.

٣ أحمد عوض خضر، «جدل الشكل والمحتوى: مقاربة نقدية لعلاقات السرد في باب الحياة»، في: **بحوث في الرواية السودانية**، ص ٥٨٠.

الطلابية..) تحضر، بصورة أو بأخرى، في معظم الكتابات الروائية السودانية في فترة التسعينيات»[٤]، وهو أمر ينسحب على الأجناس السردية الأخرى، كالقصة القصيرة مثلًا، كما أشار تقرير لجنة تحكيم جائزة الطيب صالح للشباب في القصة القصيرة، في دورتها الأولى ٢٠٠٨/ ٢٠٠٩، حيث رأى أن أغلب القصص المشاركة اشتغلت «على هموم مشتركة مثل الحرب الأهلية، وشبح الفقر، والتشرد، واختلال القيم، ومصادرة الأحلام، وغيرها من الإشكالات التي أفرزها واقع التسعينيات العصيب»[٥].

وكان لذلك ثمنه الفادح أحيانًا؛ ففي غبار هذا الصراع الضاري بين النص والسلطة، لم تكن الغلبة دائمًا لنصيّة النص الأدبي؛ فقد لاحظ الباحث في دراسة سابقة له بشأن نصوص تسعينية لأحمد الملك وبشرى الفاضل، أن «فظاظة الواقع التسعيني قد تسربت حتى المفاصل الداخلية للنص، ولم يعد النص منشغلًا بفرط كثافته الداخلية التي تفضح فقر العالم الخارجي، بل انشبك مع الواقع التسعيني في جدل حاد لم تكن الغلبة فيه دائماً لنصيّة النص، أي لاستقلاله الإبداعي الذي يمنحه صك شرعيته»[٦]، ولذا، أعاد النقد طرح سؤال أيديولوجية النص، وواجه بحدّة مخاطر انزلاق النص الأدبي إلى انغلاق المنشور السياسي.

وعلى الرغم من إمكانية تفحص جدلية النص/ الواقع على طيف واسع من الرواية التسعينية، فإن بعض الروايات تملك حضورًا لافتًا لذاكرة هذه القراءة، لأن هذه الجدلية تمثّل سداها ولُحمتها، روايات مثل **الطريق إلى المدن المستحيلة** (٢٠٠٠)، و**الضفة الأخرى** لأبكر آدم إسماعيل (٢٠٠٠)؛ **الجنقُو مسامير الأرض** (٢٠٠٩) لعبد العزيز بركة ساكن؛ **طائر الشؤم** (١٩٩٦) و**بذرة الخلاص** (١٩٩٦) لفرنسيس دينق؛ **الغنيمة والإياب** (١٩٩٥) و**مندكورو** لمروان حامد الرشيد؛ **مسار الأسراب** (٢٠٠٥) لمحمد الطيب سليم؛ **باب الحياة** (٢٠٠٧) لمحمد بدوي حجازي. وعلى سبيل التمثيل، فإن الأخيرة تنخرط في هذا الهم إلى درجة انزلاق الحوار إلى الحد الذي يمكنه أن يثير فزع جماليي الرواية:

«يقول وكأنه يقرأ أفكاري:

- إن الحكومة تتهاوى هذه الأيام. لقد بلغ الوضع الاقتصادي أسوأ حالاته وتعالى الهمس، وغدا يتحوّل إلى صراخ، ثم زئير، إنها غضبة الشعب، وستسقط الحكومة».

.... ردَّ وهو يضم أصابعه متوعدًا، ثم يواصل حديثه وعيناه تشعان:

- آه، لكم تمنيت أن أكون في تلك الأيام هنا في الخرطوم!

- ولماذا ؟!

- حتى أنال شرف المشاركة في إسقاط الديكتاتورية.

- الديكتاتورية ؟؟!!

أحسست بها تملأ فمي. بدت لي الكلمة هائلة وعظيمة لأواصل تساؤلاتي الحائرة:

- وما هي الديكتاتورية ؟!

تأمّلني ناجي بتعالٍ وهو يهتف مستنكرًا:

---

٤ خضر، ص ٥٨٠.

٥ جائزة الطيب صالح للشباب في القصة القصيرة، **العزلة وقصص أخرى**، تقرير لجنة التحكيم (أم درمان: مركز عبد الكريم ميرغني الثقافي، ٢٠٠٩)، ص ١٣.

٦ هاشم ميرغني، «النص عبر أسلوبية الانحراف،» في: **بحوث في الرواية السودانية**، ص ١٢٧.

- ألا تعرف ما هي الديكتاتورية ؟!!

صمت لبرهة كأنه يستمتع بتشويقي ثم عاد منفجرًا:

- الديكتاتورية هي التسلط، هي حكم الفرد، هي قهر الجماهير الكادحة بالقوة الغاشمة، هي الحكومة الحالية»(٧).

هو حوار لا يمكن إدراجه في سياق سرد حديث إلا بقراءته من منظور مكر الروائي في إدارة مثل هذا الحوار بين وعيين مختلفين: وعي ثوري متقدّم يمثّله ناجي، ووعي سياسي ساذج يمثّله الصبي - حينها - نادر كرف. ولذا، فهو حوار تعليمي في المقام الأول، ولكن هذا الوعي الصبي يمكن أن يمثّل أيضًا الوعي المتأخر لقارئ ما محتمل يمكن أن يؤخر بإدراكه القاصر هذا فجر الخلاص عقودًا، والتالي، فإن مثل هذا الحوار لا يجري إلا على سطح الرواية ومرغمًا لفضح مثل هذا الوعي، أمّا في مجمل الرواية، فإن القمع الذي تمارسه السلطة بدرجاته المختلفة يذوب في تضاعيف السرد.

أما **مسار الأسراب** لمحمد الطيب سليم، فيمكن أن نرى في ركن من عالمها الكبير قرية ود الهدان وهي ترزح تحت كابوس استشراء مرض السرطان بين أهاليها. ولأن الحكومة نفسها متواطئة مع مافيا دفن النفايات الإشعاعية في البلد، أي إنها نفسها من يشيع السرطان بين مواطنيها، ولأن الأصوات في الداخل مكمّمة، ولأن الوعي يكاد يكون مغيبًا بواسطة ألاعيب السلطة غير المرئية، لم يبق سوى المنظمات الصحية الدولية لتتصدى للسرطان، ولذا، فهي تخاطب ممثّل وزارة الصحة في ما يشبه وثيقة حقيقية بالقول: «تبلغك الجمعية الدولية لمرض السرطان بصفتك ممثّلًا عن جمهورية السودان أن معدلات الإشعاع في منطقة ود الهدان معدلات خطيرة للغاية، ونعتقد أنها السبب الحقيقي وراء كل وفيات السرطان السابقة في المنطقة. ونوصي بسرعة إجلاء سكان القرية، وإبعاد الكتلة الإسمنتية التي ثبت لدينا بالدليل القاطع أنها المصدر الرئيس وراء معدلات الإشعاع المرتفعة. نبلغك أيضًا أن هذه الظاهرة تعددت في عدة مناطق من الدولة، ولدينا خرط تفصيلية بالمناطق الأكثر إشعاعًا، وسنقوم بتسليمها إليك رسميًا غدًا»(٨). أما رواية **حدث ذات مساء قرمزي** (مخطوطة) لأحمد عبد الله، فيمكن أن تمثّل توثيقًا فنيًا دقيقًا لـ«جرائم» الإنقاذ في حقبة التسعينيات التي اهترأت فيها قيم العدالة الاجتماعية؛ فقد اعتمدت الرواية على الوقائع الحقيقية لفساد النظام وسلوك قادته، وسعت عبر أكثر من ١٢٠ صفحة إلى هدف واحد: كشفه وتعريته. وفي **جدران قاسية** لملكة الفاضل، «التي يمكن قراءتها كبيان نبيل ضد تعذيب المعتقلين، وامتهان كرامتهم الإنسانية، اشتغلت الرواية على «تيمة» القهر السياسي الذي يتوسل التعذيب لإدامة سلطته، ولكن الرواية لم تستطع - رغم نبل قضيتها - أن تنهض بذلك فنيًا، بل تعثّرت برمل التقريرية والمباشرة والفجاجة العاطفية وفقر الأدوات الفنية، ودفعت الثمن الفادح لتغوّل الأيديولوجيا على الفن، فبدت كأنها قادمة فنيًا من حقبة لا تمتُّ إلى حساسية الرواية الحديثة بصلة.

التاريخ كاستعارة كبرى

باللجوء إلى التاريخ كاستعارة كبرى، يستطيع الروائي أن يفجر أسئلة المشهد الراهن من دون الوقوع في انغلاق شراكه، مثلما نجد عند الحسن البكري في **أحوال المحارب القديم** (٢٠٠٤) **وأهل البلاد الشاهقة وسمر الفتنة**؛ ففي روايته الأولى، التي فازت بجائزة الطيب صالح للإبداع الروائي في دورتها الأولى ٢٠٠٣/ ٢٠٠٤ واتخذت

٧ محمد بدوي حجازي، **باب الحياة** (أم درمان: مركز عبد الكريم ميرغني، ٢٠٠٧)، ص ٢٣٥.

٨ محمد الطيب سليم، **مسار الأسراب** (ود مدني: شركة الجزيرة للطباعة والنشر المحدودة، ٢٠٠٥)، ص ٢٢٣.

من فترة الفونج[٩] مسرحًا لها إذ راوحت بينها وبين ملابسات الواقع الراهن، استطاع البكري أن يشيد أسطورته الخاصة التي انفتحت على الموروث الشعبي والصوفي، والأعراق السودانية المختلفة، وجغرافيا السودان بغاباته وسهوله وحيواناته، وعبقرية المحكي الشعبي وأساليب السرد الشفوي، ودمجتها بيسر في تقنيات سرد تضاهي حداثته وتفرّده السرديات الكبرى في العالم، وهو ما والى عمله في **طقس حار** (٢٠١١)، حيث تنهار التخوم المصطنعة بين الأزمنة الثلاثة.

أمّا الرواية الأكثر توغلًا في استنطاق التاريخ، وقراءة ما تم قمعه أو تجاهله في أوراقه الرسمية، والأكثر تقليبًا لمواجعه فهي رواية **فركة** (٢٠١٠) للروائي طه جعفر؛ إذ تفتح الرواية الملف السري لتجارة الرقيق، ومجتمع العبيد في فترة تاريخية تحددها بما قبل الاستعمار التركي-المصري للسودان (١٨٢١-١٨٨٥)، وعبر سيرة فركة بنت سلطان ود شريف ود رحال، سلطان جيل التروج، التي يختطفها النهاضة من جبل التروج لتُباع للملك في سوق شندي. ومن خلال لغة أسيانة مرهفة، تحاذر خطر الوقوع في شباك إدانة لا سردية لواحدة من أكثر الممارسات البشرية انحطاطًا: تجارة الرقيق، تنفتح الرواية لتمزج بين الأسطوري والواقعي، التاريخي والراهن، السلطوي والشعبي، الأنثوي والذكوري، الجسدي والروحي، لتفتح عين بصيرة القارئ على سعتها عبر مخيلة سردية شرسة لا تفقد بوصلة رهافة حكيها.

المحلي جسرًا للكوني

من سمات رواية التسعينيات وما بعدها استبطان الواقع المحلي وأسطرته، واتخاذ المحلي مسارًا إلى الإنساني والكلي والكوني، مثلما نجد عند إبراهيم إسحق في مجمل أعماله الروائية، كرواية **أخبار البنت مياكايا** (٢٠٠٠)، و**وبال في كليمندو** (٢٠٠١). وعلى الرغم من أن كشوفات إبراهيم إسحق ما زالت محجوبة عن جمهرة القراء، بسبب صعوبة عالمه المنزاح عن السياقات السردية السائدة، فإن أعماله استقطبت حولها خطابًا نقديًا واسعًا كشف بعض الأنهار الجوفية التي تغذي تربة حقوله السردية: أعمال فوكنر وجيمس جويس وغيرهما.

وربما كانت صعوبة عالم إبراهيم إسحق تنبع أساسًا من «لغته» التي تحتاج إلى مقاربة موسعة تعمل على سبر آليات اشتغالها، وهو ما لا تسعه طبيعة هذه المقاربة بطبيعة الحال، ولكن يمكن الإشارة هنا بإيجاز مُخِل إلى بعض سماته الأسلوبية، مثل: تهجير مفردات فصيحة لقلب لهجة دارجة والعكس؛ غرس الدارجة في سياق فصيح؛ إطالة الجُمل وتشعيبها وانزياحها القصدي عن السياق المتعارف عليه في الصياغة العربية؛ استثمار أصوات الألفاظ الدارجة؛ غنى المعجم اللغوي الخاص الذي يبني به عالمه؛ لامركزية السرد، حيث لا يحظى القارئ بخط صعود واضح ليتبعه؛ اهتمامه الحاد بموسيقى الكلمة؛ إسالة القوانين اللغوية الصلدة لتناسب مزاجية الكاتب؛ تشابك شخصياته؛ اللعب بزمن الحكاية؛ استخدام الجُمل الاعتراضية والتقديم والتأخير وإبهام الضمائر، إلى غير ذلك.

الاشتغال على الهامش

الاشتغال على المهمّش اجتماعيًا وإبراز بطولاته التي يكاد لا ينتبه إليها أحد، وإعادته إلى صدارة المشهد، كما نجد عند منصور الصويم في روايته **ذاكرة شرير** التي تنبش ركام الفئة الأكثر تهميشًا: المتشردين، وأبكر آدم إسماعيل الذي يشتغل على خطاب التهميش في إطار جدلية القرية/ المدينة في مجمل أعماله. أمّا عبد العزيز بركة ساكن،

---

٩ مملكة الفونج دولة إسلامية حكمت السودان في الفترة الواقعة بين أعوام ٩١٠-١٢٣٧هـ و١٥٠٤-١٨٢١م. (التحرير)

فيشتغل خطابه بشأن التهميش على صعيد آخر: تصادم القيم المجتمعية التي أسستها الثقافة العربية الإسلامية الوافدة على مجمل الحراك الفردي والاجتماعي، وهي القيم التي تحاول أن تحدد مسار حركة الفرد والمجتمع في أدق تفاصيلها، ولذا لم يكن غريبًا أن تتعرض بعض أعماله للمصادرة -وهو ينبش في تربة ما يسمّى المسكوت عنه في هذه الثقافة- وذلك مثل روايته **الجنقو مسامير الأرض**، ولكنها وجدت طريقها إلى القراء عبر وسائط الشبكة الدولية وغيرها من الوسائط في عالم لم يعد من مهمة للرقابة فيه سوى أن تسهر على بؤسها.

حرائق الجسد

من مؤشرات التحوّل في رواية التسعينيات «الانكفاء على الذات، وتبنّي الرغبات الملتهبة المحمومة، والإعلاء من شأن الجسد، وتحرير المخيلة، وطغيان البعد الأيروسي»، كما يتبدى في روايات مثل **الزمن الفضائي المعوج** (٢٠٠٠) لسيف الدين حسين بابكر، و**راحيل** (٢٠٠١) لمحمد حسين بهنس[١٠]، وهو المؤشر الذي يسم أيضًا عددًا كبيرًا من الروايات العربية الصادرة في العقدين الأخيرين، ويمكن قراءته في ضوء قمع الواقع، وحرقة الرغبة في تحريك مسكوت الثقافة العربية وقيمها الحاكمة، وزحزحة الرقيب الداخلي المهيمن على مخيلة الروائي، واليأس من جهامة خارج رافض للتغيير، والاستعاضة عنها بالانكفاء على لذائذ الجسد، أي الاستعاضة عن الحلم الجماعي العسير التحقيق بجنان أحلام الذات، وكذلك إضاءة الجوانب المهمّشة في التراث: **الروض العاطر، نزهة الألباب، نواضر الأيك، ألف ليلة وليلة**، وإعادة الاعتبار إلى ما جرى قمعه طويلًا لينفجر بشراسة في وجه قامعيه، واندلاع الكتابة النسوية التي نهضت لتسوّي حسابها مع قمع المجتمع الذكوري. ولكن يمكن القول بوضوح إن التحقق الفعلي لهذه الأيروسية جماليًا على صعيد النصوص التسعينية ظل ضعيفًا ومرتبكًا في غالبه، لاسيما في تلك النصوص التي تعمّدت الأيروسية، أي التي اشتغلت عليها كـ «تيمة» جاهزة. وبدلًا من اندلاع لهب أيروتيكية جسدانية تفتح الروح على دنانها السرية وتدلق الوعي على جذر غرائزه، برزت إمّا فجاجة جنسية مصطنعة، كما في **أغنية النار** (٢٠٠٠) لبثينة خضر، حيث يمكن للقارئ أن يقع على سطور مثل: «بنظرة سريعة فاحصة أتسلق تكة سرواله وأنا أسبل جفني في تصنع بالحياء... يرمش بسرعة وهو يسدل طرف جلبابه فوق ركبتيه محاولًا إخفاء الانتفاخ الفاضح في سرواله»[١١]، أو محاولة استنساخ الطيب صالح عبر جينات منتزعة من **موسم الهجرة إلى الشمال** وزرعها عشوائيًا في جسد الرواية، كما نجد مثلًا عند محمد بدوي حجازي في **باب الحياة** (٢٠٠٧)، حيث استُعيرت غرفة مصطفى سعيد استعارة رديئة لتمثّل غرفة فيفيان[١٢]، كما استُعير حوار مصطفى سعيد مع آن همند وصويحباتها ليجري بين فيفيان وخالد عبد الله[١٣]... وهكذا، وإمّا يتم إغراق الأيروسيا بلزوجة طرطشة عاطفية تطيح اقتصاد السرد: «ضممت خديها بين راحتَي لأغوص داخل عينيها مستشفًّا حجب الظلام، كانت تذوب أمام نظراتي ثم لم أدر شيئًا، فقد تجاوزت وإياها السحاب..»[١٤]. ولذا، بدلًا من انتهاك السري والمكبوت والمقموع، ينكفئ السرد على إعادة إنتاج ما قيل آلاف المرات من دون أن يقترب لحظة من تفجير أسئلة طال انتظارنا لصدى إجاباتها.

١٠ الصاوي، «المشهد الروائي،» ص ٣٨.
١١ بثينة خضر مكي، **أغنية النار** (الخرطوم: دار سدرة، ٢٠٠٠)، ص ١٧٨.
١٢ حجازي، ص ٤٤.
١٣ حجازي، ص ٥٠.
١٤ حجازي، ص ٥٢.

الكتابة النسوية

برزت الكتابة النسوية بشكل لافت في حقبة التسعينيات وما بعدها. وإذا كانت الفترة من الأربعينيات البعيدة حتى الثمانينيات لم تشهد ظهور روائية بارزة سوى ملكة الدار محمد عبد الله (١٩٢٠ - ١٩٦٩)، وبعمل روائي واحد هو **الفراغ العريض**، فإن حقبة التسعينيات وما بعدها دفعا عددًا كبيرًا من الكاتبات إلى ساحة المشهد الروائي، من بينها، على سبيل المثال: زينب بليل، بثينة خضر، ليلى أبو العلا، أميمة عبد الله، ليلى صلاح، عايدة عبد الوهاب، غادة الحاج، سارة فضل .. إلخ. وانخرط هذا الخطاب النسوي - في غالبه - بشراسة في إشكال الجنوسة بألغامه المتعددة: فضح آليات الهيمنة في مجتمع ذكوري يكرس بكل تفاصيله دونية المرأة؛ الاشتغال على الذات الأنثوية باعتبارها ذاتًا مقموعة ومهمَّشة ومستلبة، مُوقعة السرد على أرض الجسد الأنثوي، حيث تعترك نصوص تاريخية وتتقاطع مصائر قيم لا حد لتناقضاتها؛ الملامسة الحميمة لجروح الذات وأغوار الباطن في لغة لا تكف عن الاحتفاء بشعريته؛ الاشتغال على «تيمة» «الحب» حتى استنفاد آخر قطرة فيها، وغالبًا ما يكون هذا الحب حب رجل «مختلف» عن رصفائه من أفراد المجتمع الذكوري، لتعيد الروائية إنتاج التبعية للرجل، كأن النص يمضي في خط مضاد للخطاب النسوي الذي يحتضنه.

وكان لا بد من أن يطفح في بعض هذا الخطاب النسوي الغزير كثير من الإشكالات على الرغم من إنجازاته التي قدّمها. ولعل من أبرز هذه الإشكالات التي تسم بعض أجزاء هذا الخطاب:

• هشاشة التجربة الروائية عند بعض الكاتبات، والاستعاضة عنها بـــ «بوح الذات»، وعدم استثمار فتوحات المنجز العربي والعالمي في الرواية بعامة والرواية النسوية بخاصة، فبدت التجربة كأنها تعيد اكتشاف العجلة بانقطاعها عن سلسلة الكشوفات السردية لحركة الحساسية الجديدة التي تحكم ذائقة التلقّي الآن.

• تأثر الرواية النسوية بالميراث الرومنسي الثقيل والعامر بغليان العاطفة وطوفان الدموع، لاسيما عند نائلة فزع في **الموت في زاوية العشق** (د. ت)، وعند سارة فضل في **رسائل من فكتوريا** (٢٠٠٩).

• الإشكال المعرفي لبعض الكاتبات في استيعاب صلابة مفردات الخطاب النسوي ومكتسباته، وفقر الوعي بهويات الأجناس الأدبية المختلفة، فتسربت إلى قلب الخطاب الروائي الخواطر الهائمة والمقالات واليوميات.

• استعارة بعض التقنيات الروائية وزرعها في النص كيفما اتفق، وغالبًا لإضفاء لمسة «حداثية» على نص مغرق في التقليدية. وعلى سبيل المثال لاحظ الناقد محمد المهدي بشرى أن النصوص التي تستدعيها بثينة خضر لمفتتح فصول روايتها **صهيل النهر**، أو لإدراجها داخل هذه الفصول التي تمتد لتشمل المأثورات والحكاية الشعبية وأبياتًا شعرية قديمة ومعاصرة، أدت إلى ضياع «النص المركزي وسط هذا الخضم الهائل من النصوص والأشعار والحِكم، فالنص الذي تستدعيه لا يأتي عفوًا بل يبدو غريبًا عن النص المركزي، إذ ليس من السهل استزراع نص في جسد النص المركزي»[١٥]. وبدلًا من أن يغتني النص بتعالقاته مع رصفائه، فإنه يتصدع باكتشاف القارئ لمدى عزلته -أي النص- عن هذه النصوص. وعلى سبيل المثال، فإن نص النفري **موقف الإدراك**، الذي جازفت الروائية بوضعه في صدر روايتها، فضح باكتنازه الدلالي وكثافة لغته فقر لغة السرد وانغلاق دلالاته؛ فبعد لغة النفري من قبيل: «وقال لي: ما إلى معرفة طريق ولا طرقات، ولا فيها طريق ولا طرقات»، ينحدر القارئ إلى مثل «اليوم سافر زوجي عاصم، سافر بعد أن أيقظ جذوة الحياة في نفسي وقد خبا بريقها، كنت طوال وجوده معي أتفادى الحديث عن عودتي معه إلى السعودية»[١٦]. لقد انحدرنا من العرش إلى الفرش، إذا استعرنا تعبيرًا صوفيًا في سياق آخر.

---

١٥ محمد المهدي بشرى، **الشمعة والظلام: دراسات ومقالات نقدية** (الخرطوم: حصاد للطباعة، ٢٠٠٤)، ص ٨٨.

١٦ بثينة خضر، **صهيل النهر** (الخرطوم: سدرة للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٠٠)، ص ٧.

• إن الاستغراق في نمطية موضوعات، مثل هجران الزوج أو قسوته أو غلظته، وعزلة بعض الكاتبات – معرفيًا أو اجتماعيًا – وعدم وعيهن بطبيعة الحراك الاجتماعي الذي تجاوز الكثير من «التيمات» القديمة، قد حرم هذا الخطاب الروائي النسوي السوداني نعمة المضي قُدُمًا في التحقق الجمالي لأسئلته التي يطمح إلى طرحها.

- شعرنة السرد

من الملامح البارزة لرواية التسعينيات وما بعدها في السودان ما يمكن تسميته «شعرنة السرد»، أي استثمار الطاقات القصوى للغة الشعرية لإدماجها في الشرط السردي، وهو أحد القواسم المشتركة التي تربطها بالرواية العربية الحديثة بعامة. وإذا كانت الرواية العربية التقليدية قد استعارت بعض السمات الشعرية في الوصف والإيحاء والمجاز، فإن الرواية الحديثة «تقوم بسردٍ ذي طابع شعري بالمعنى الواسع للشعري.. في اجتماع السرد والحكاية والشخصيات والأحداث والأفكار (من السرد) مع العواطف والأنساق الموسيقية أو التشكيلية (من الشعر)»[١٧]. كانت الناقدة فريال جبوري غزول قد حددت مقومات هذه الشعرية السردية في مثل: زئبقية الحكاية؛ انفراط الحكاية أو التواري الخبري؛ استقلالية الفصول؛ تكرار الموتيفات؛ تذبذب وجهات النظر بسبب تمازج الضمائر السردية؛ عدم استخدام علامات تنصيص أو ترقيم؛ الاعتماد على المحور الاستبدالي المميز للشعر بدلاً من المحور السياقي المميز للخبر[١٨]. وهي مقومات يمكن رفدها بمقومات أخرى كثيرة من مثل: التوتر السردي؛ الانزياح؛ التكثيف؛ التعالق النصي؛ التضاد؛ تبئير السرد؛ الإصاتة (أي الاشتغال على أصوات الكلمة)؛ فتح النص على التدفق اللغوي للاوعي. ولكن هذه السمات وغيرها تظل كلها مجرد إشارات لا يمكنها قط أن تسبر غور قارة الشعرية، لاسيما عندما تتآزر مثل هذه الشذرات مع حدس الروائي لتفتح لاوعيه النصي على سعته، مثلما نجد في نصوص مثل **أحوال المحارب القديم** و**سمر الفتنة** و**أهل البلاد الشاهقة** للحسن البكري، و**الفرقة الموسيقية** و**عصافير آخر أيام الخريف** لأحمد الملك، و**الخطوة الأولى** ليوسف العطا و**الدّية** لإبراهيم سلوم، ومجمل أعمال الطيب صالح وإبراهيم إسحق وغيرها من أعمال تستلزم أدوات أسلوبية لسبر بعض عناصر جمالياتها، وهو ما لا تحتمله طبيعة هذه الورقة. لذا، نفضّل الإشارة المكثفة إلى بعض إشكالات الشعرية كما تتجلى في نصوص أخرى غير المذكورة آنفًا.

في روايات مثل **امرأة من حليب البلابل** لمبارك الصادق و**إلّا شقيقة** لكامل التوم من الله و**الموت في زاوية العشق** لنايلة فزع، تبرز إحدى إشكاليات شعرنة الرواية، أو بالأحرى التلقف المتسرع لمفهوم الشعرنة: إغراق السرد في فيض التهويمات الشعرية التي لن تقوى قط على اقتناص شراسة العالم وكثافته، وتحليق القاص في عالم شعري يغدو معه الحادث مناسبة للكشف عن إمكانات الكاتب اللغوية وقدرته على ابتداع الصور الشعرية، والاستسلام لغواية مجانية المجاز، الذي يؤججه سعير العواطف المتقدة، ويوظّف لملء خواء الدلالة.

في هذا العالم من إساءة شعرية السرد يمكن أن نقرأ مثلًا :

«في ذلك اليوم... لو كنت تدركين أن عليًا تلميذي لما سمحت لي بتلاوة رهقي، وغسل أحزاني كلها على ندى رؤياك في ذلك المساء، وما تلاه من أماسي شرقكم المعطر بفوح السواقي، المسح بندى البحر الشفيف وجنيات السواجن... وقلت لنفسي حين رأيتك: «هذا هو اللون الخمري..». عيناك كانتا تبوحان بكل شيء.. ترسلان

---

١٧ نبيل سليمان، **فتنة السرد والنقد** (اللاذقية: دار الحوار للنشر والتوزيع، ١٩٩٤)، ص ١٠٧.

١٨ سليمان، ص ١٠٨.

كل أحزانك إلى الملأ، والملأ غافل عنها بالفتنة والولع التراب.. وحدي كان يلسعني حزنك في بؤرة الشعور»[١٩].
أو:
«كان هو رجل السعادة، هدوء كلماته وعزفها الموسيقي، لون بشرته الذي يحتويني توهجه فيجذبني إليه كما فراشة يجذبها ضوء لهب فتنقاد إلى حتفها وهي تعلم.. غابت الدنيا منسجمة في لحظة غمام.. جاءا الدنيا إلي، ولكن عيني كانتا غائبتين، ضمت السُّحب لثوان، واحتضنت العالم كل العالم، كله أحببته في تلك اللحظة حتى الحيوانات، الجبال، البحار، الكل تغير اسمه، صار اسمه «حسن». أعجب لذاتي كيف لم ينبت لي جناحان لأطير؟»[٢٠].

خاتمة

لا يمكن لهذه المقاربة لرواية التسعينيات وما بعدها أن تكتمل من دون الإشارة بأسى إلى حزمة من الإشكالات التي تطفو على يمّ تجليات بعض النتاج الغزير لحقبة التسعينيات وما بعدها، وهي إشكالات كثيرة سبقت مقاربتها في دراسة لنا[٢١]، ولكن يمكن -من دون الانزلاق إلى شرك تكرارها هنا- أن نشير إلى أبرزها بإيجاز، مثل إشكالات التهافت اللغوي، وإشكال التعيّش من مائدة المنجز الروائي الجاهز بحيث أتى بعض الأعمال اجترارًا لقراءات سابقة أكثر من كونه نتاجًا لذات مبدعة حساسة، تنسج نولها الخاص بخصوصية سردية تنضح بدمها الشخصي الملتبس بهوية تعدّد أعراق هذا البلد ولغاته ولهجاته وأساطيره.

كما برزت إشكالات أخرى، مثل استعارة بعض التقنيات السردية على نحو منفصل عن منجمها المعرفي الوثيق الصلة بطبيعة التجربة؛ فالتقنيات السردية ليست تجريبًا شكلانيًا اعتباطيًا، بل هي «وسيلة لاكتشاف واستطلاع القيم في مساحة للتجربة تصبح بعد ذلك ولأول مرة معطاة فنيًا.. وهي تتعلق بكل ما يفرض على عالم الفعل من اختيار وبناء وتحوير، ومن تحديد نطاق وإيقاع خطو، وتجعل تلقّينا لعالم الفعل أكثر ثراء وجِدّة»[٢٢]. لكن ليس في إمكان هذه الإشكالات وغيرها أن تطمس تجلّيات المشهد الروائي التسعيني وما بعده، وهي التجليات التي سبق أن أشرنا إلى أبرزها.

المراجع

بحوث في الرواية السودانية: أوراق المؤتمرات العلمية لجائزة الطيب صالح (٢٠٠٣-٢٠٠٨)، تقديم مصطفى محمد أحمد الصاوي؛ تحرير أحمد عبد المكرم. أم درمان: مركز عبد الكريم ميرغني الثقافي، ٢٠١٠.
بشرى، محمد المهدي. **الشمعة والظلام: دراسات ومقالات نقدية**. الخرطوم: حصاد للطباعة، ٢٠٠٤.
الدرديري، بابكر الأمين. **الرواية السودانية الحديثة ١٩٤٠-١٩٧٥: دراسة نقدية تحليلية.**
زيتوني، لطيف. **معجم مصطلحات نقد الرواية**. بيروت: مكتبة لبنان ناشرون ودار النهار للنشر، ٢٠٠٢.
سليمان، نبيل. **فتنة السرد والنقد**. اللاذقية: دار الحوار للنشر والتوزيع، ١٩٩٤.
فتحي، إبراهيم. **الخطاب الروائي والخطاب النقدي في مصر**. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٤.

١٩ كامل التوم من الله، **إلا شقيقة** (القاهرة: الدار العالمية للنشر والتوزيع، ٢٠٠٨)، ص ١٢٧.
٢٠ أميمة عبد الله صالح، **أماديرا**، ص ٣٨.
٢١ هاشم ميرغني، «**حمى الرواية**» على الموقع الإلكتروني: (www.sudan forall.org)
٢٢ إبراهيم فتحي، **الخطاب الروائي والخطاب النقدي في مصر** (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٤)، ص ٨٦.

نبيل سليمان*

جماليات الرواية في سورية وشواغلها

بلغ حراك المشهد الروائي السوري أشدّه في العقدين الماضيين. وتواترت الأسماء الجديدة كما تواتر الانتقال إلى الرواية من الأجناس الأخرى. وإذا كان هذا المشهد قد اتّسم بظاهرة الاستسهال اللغوي والفني، فإنّه يستثير النظر النقدي المتجدد بما فيه من أصوات جديدة، وتعبيرات فنية، ورؤى ومواقف فكرية وفلسفية بازغة، وغير ذلك من الجوانب التي تتناولها هذه الدراسة عبر خوضها في ما تدعوه «السيرة الروائية المجتمعية» من جهة (والتي تمحورها الدراسة حول الطائفية والديكتاتورية بخاصة) وجماليات تلك السيرة من جهة أخرى (والتي تمحورها حول السيرة النصية، والسيرة الروائية، وما بين الرواية والفنون من أواصر، واستراتيجية اللاتعيين، وأثر التراث السردي روائيًا)، لتخلص من ذلك كلّه إلى ما هجست به الرواية السورية من هتك ينبض بالحلم البديل: حلم الحرية والكرامة.

مقدمة

منذ نصف قرن بدا أن الرواية في سورية أخذت تمضي في سبيل آخر غير السبيل الكلاسيكي الذي تُرمِّز له تجربة حنا مينة وعبد السلام العجيلي. ومن العلامات المبكرة لهذا السبيل المختلف والجديد، رواية هاني الراهب الأولى **المهزومون**، ١٩٦١، ورواية وليد إخلاصي الأولى **شتاء البحر اليابس**، ١٩٦٤. وسرعان ما سيتعزز هذا السبيل في السبعينيات من القرن الماضي، وفي رأس ذلك كانت رواية هاني الراهب **شرخ في تاريخ طويل**، ١٩٧٠، ورواية حيدر حيدر **الزمن الموحش**، ١٩٧٣.

---

* روائي وناقد سوري.

ولئن كان المشهد الروائي في سورية قد أخذ يمور منذ ذلك الحين، أَقيس بما كان عليه من قبل أم قيس بالمشهد الروائي العربي، فإن هذا المَور سيبلغ أشده في العقدين الماضيين؛ إذ أخذت الأسماء الجديدة تترى، كما تواتر الرحيل من الشعر والقصة القصيرة إلى الرواية التي بات حملها ينوء برحيل «التقاعد السياسي» إليها، وبكثرة أصحاب الرواية الواحدة، وبظاهرة الاستسهال اللغوي والفني، الأمر الذي يستحضر ما سبق أن ابتلي به الشعر، ولما يزل. غير أن المنجز الروائي الذي تحقق أيضًا وأولًا، يجبّ ما سبق، ويدعو إلى نظر آخر فيه، هو ما تطمح هذه الدراسة إلى أن تسهم فيه، بتشغيل السؤال فالسؤال، عن الأصوات الجديدة بخاصة، أو عن المشهد الروائي كله، بما جدّ في تعبيراته الفنية عن المتغيرات الاجتماعية والثقافية والروحية والسياسية، وما استجدّ من الرؤى والمواقف الفكرية والفلسفية. ومن أجل ذلك سوف تنتظم هذه الدراسة في وحدتين، لا فكاك بينهما، فكل واحدة منهما تستبطن الأخرى. أما الأولى، فهي السيرة الروائية المجتمعية. وأما الثانية، فهي جماليات تلك السيرة. وإذا كانت الأولى ستتمحور حول الطائفية والديكتاتورية بخاصة، فسوف تتمحور الثانية حول السيرة النصية، والسيرة الروائية، وما بين الرواية والفنون، واستراتيجية اللاتعيين، وأثر التراث السردي روائيًا.

ولأن المدوّنة الروائية المعنية خلال العقدين الماضيين هي من الوفرة والتنوع بمكان، فسوف تعوّل هذه الدراسة على ما سبق لي أن قدمته في عدد من كتبي[١]، وفي الدوريات، عن تلك المدونة، وبخاصة عن الأصوات الجديدة فيها التي لم تكن مُنبتّة الجذور، كما يحلو لبعضها أن يصدح؛ شأنها في ذلك شأن ما راجت تسميته بـ «الرواية العربية الجديدة»[٢]، التي ظهرت بعد التجربة المحفوظية، أو ما بعد بعدها.

السيرة الروائية المجتمعية

• الطائفية روائيًا

للتشظّي الإسلامي تاريخ عريق، كالتشظّي المسيحي. وعبر تاريخ هذا التشظّي، ظلّ الإسلام السنّي يعني الأصل الذي خرج عليه من خرج. وعبر هذا التاريخ، تسيّست وتمأسست الشظية أو المذهب أو الطائفة، وصارت لها سمات سوسيولوجية ودينية ولغوية شتى (الزواج، العبادة، اللهجة، الأعياد، الغناء..). ومنها ما كان للطبيعة فعلها فيه. وقد كان لهذا كله حضور روائي ما، بما يعنيه من نكهة الزمن الروائي، ومن تبيئة المكان الروائي، ومن تشكيل الشخصية الروائية، وبالتالي الخطاب الروائي.

- الدروز

يكاد «الكتاب» أن يكون العلامة الكبرى لحضور المذهب الدرزي في روايتي ممدوح عزام **قصر المطر**[٣] **وأرض الكلام**[٤]. فمنذ بداية الرواية الأولى، تأتي موعظة طويلة من الشيخ شمس الدين إلى كنج الحمدان، وهي مقتطف من **كتاب الحكمة**. ومن المعلوم أن الاستعمار الفرنسي ابتدأ عهده في سورية بتقسيمها إلى دويلات،

١ تذهب الإشارة هنا إلى **الرواية العربية: رسوم وقراءات** (القاهرة: دار الحضارة العربية، ١٩٩٩)؛ **السيرة النصية والسيرة المجتمعية**، (الرياض: مؤسسة اليمامة، ٢٠٠٤)؛ **أسرار التخييل الروائي** (دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٥)؛ **شهرزاد المعاصرة**، (دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٨).

٢ انظر، فخري صالح، **في الرواية العربية الجديدة**، (بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون، ٢٠٠٩)، ص ١١-١٩.

٣ الطبعة الأولى (دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٩٨).

٤ الطبعة الأولى (دمشق: دار المدى، ٢٠٠٥).

كانت الطائفية علامة اثنتين منها: دولة العلويين ودولة الدروز. وقد تابعت رواية **قصر المطر** قيام الدولة الدرزية والثورة ضدها بقيادة سلطان باشا الأطرش الذي تسمّيه الرواية بهاء الدين. أما رواية **أرض الكلام**، فتتقدم نحو سنوات الوحدة السورية-المصرية (١٩٥٨-١٩٦١) لترسم بالفن الرفيع الذي كان لرواية **قصر المطر** صورة أخرى للطائفية، تتأثث، مثلاً، بما تسمّيه اغتيال الشيشكلي عام ١٩٥٤ لمئات الأبرياء في جبل الدروز، أو بتحريم الدين (المذهب) لتعدد الزوجات، أو بالقضاء المذهبي الذي يفصل في الزواج والطلاق.. لكن الصورة تتركز في شخصية حليم الزهر والشيخ زرعة، حيث لـ «الكتاب» حضوره أيضًا.

لقد جرّتْ رواية **قصر المطر** على ممدوح عزام بعد سنوات من صدورها عن وزارة الثقافة السورية من الغضب الطائفي ما أهدر دمه. وعلى الرغم من الوقفة المناصرة له، لدى المثقفين السوريين وشخصيات عديدة في جبل الدروز، فقد سُحبت طبعة الوزارة من السوق. لكن ذلك لم يضعف الكاتب أمام الرقيب الاجتماعي، ولم يثنه عن معاينة الواقع في روايته التالية **أرض الكلام**، ومن ذلك معاينة الطائفية بِمُكنةٍ فنية تعززت من رواية إلى رواية.

- اليهود

ظل الحضور السلبي اليهودي دوماً في حدود ما كان، ولم يزل، يعتور العلاقات الاجتماعية والروحية بين عناصر الفسيفساء الوطنية. غير أن قيام إسرائيل وما أعقبه من الصراع العربي-الإسرائيلي كان لهما وقع الصدع في تلك الفسيفساء، وهو ما ترسمه رواية فيصل خرتش **حمّام النسوان**[٥]. فبعد أن تؤسس الرواية شخصياتها اليهودية في الجذر الأندلسي، يتركّز الفضاء في حلب، حيث تصور الرواية، من تداعيات حرب ١٩٤٨ وحرب ١٩٥٦، ما كان من ردّات الفعل الشعبية بالاعتداء على الأحياء اليهودية، وما كان من الحماية الشعبية لليهود الاعتداء، ثم ما تلا من عمليات تهجيرهم إلى اسرائيل.

- العلويون

من النادر أن يكون للعلوي حضوره الصريح روائيًا. وعلى القراءة، تاليًا، أن تكتب الاسم من الحروف التي ترسلها الرواية، وبالحبر الذي تسيله.

في رواية حيدر حيدر **شموس الغجر**[٦] تروي راويتها، واسمها راوية، أن والدها بدر الدين النبهان نشأ في كنف أبيه الإمام الذي يفتي بالناس، ومرجعيته هي العتبات المقدسة. وهنا تمضي الإشارة إلى الجذر الديني الإسلامي الشيعي الذي له مع العلوية نسب، كما لها وله مع الصوفية. وهذا الجذر ينعطف ببدر الدين النبهان في إثر اعتقاله أربعة أشهر، فيطوي ما كانه قبل ذلك كمتمرد علماني. وتتحدث راوية عن محفل سري يجمع الشيوخ في المقر الديني لبلدة عيون الريم، وبسلطة السارد الكلي العلم تصف ما جرى لأبيها في المحفل، كما ستفيض في ممارسات أبيها، من الأعياد السرية إلى الحلقات الخاصة الغامضة. وإذ تمضي هذه الإشارات إلى والد بدر الدين النبهان، فلن يكون عسيرًا على القراءة أن تمضي بالإشارة إلى فرقة باطنية بعينها، هي العلوية. فذلك الوالد كان يختم موعظة صلاة الجمعة بالدعاء لسيد البلاد، حيث الإشارة تستحضر الإمام علي بن أبي طالب: «اللهم وال من والاه وانصر من نصره (...) وريث من دحى باب خيبر وردّ الشمس عن مغيبها».

٥ الطبعة الأولى (بيروت: دار المسار، ١٩٩٩).

٦ الطبعة الأولى (دمشق: دار ورد، ١٩٩٧).

جاءت الرواية الأولى لروزا ياسين حسن **أبنوس**[٧] مفاجأة، باختيارها النهج الكلاسيكي، وبالنصاعة التي تحقق بها ذلك؛ إذ بدت تغرد خارج ما هو غالب على جيلها. ومن تجليات ذلك ما يتعلق بالشيخ أبو إبراهيم في صلواته الباطنية وكتبه العتيقة ومريديه الذين يعلّمهم علوم الدين السرية، وهو الذي زيّن غرفته بصور أجداده وبصور سيف الإمام علي بن أبي طالب وأسماء الاثني عشر إمامًا. وقد قدم الرجل من القرية التي تحتفل بعيد القوزلّة وعيد الفراش، وهما من أعياد الطائفة العلوية، ليقيم في حارة أغلب سكانها من «الطائفة المغايرة» التي لا تسميها الرواية، وهي الطائفة السنية، كما لا تسمي الطائفة العلوية. وفي رواية أخرى للكاتبة هي **حرّاس الهواء** تبرز الطائفية بين عنات العلوية والحبيب السنّي المعتقل، كما يتبيّن في محاورة عنات مع أبيها الذي يعلل اعتراضه على زواج الحبيبين بأن «أهل الحبيب لن يرضوا أن يزوجوه بنتًا علوية. تعرفين عنات لن يرضوا إلا ببنت منهم»، فتقول عنات: «أنا أحبه بابا ثم متى كانت الطوائف تهمك؟ كل عمرك وأنت تستخف بهذه القصة، تحكي عنها كأنك تحكي عن زبالة! الطوائف!! لا أتذكرك إلا وأنت تسبها»[٨].

تتمحور رواية سمر يزبك **صلصال**[٩] حول الضابطين علي حسن وحيدر إبراهيم، وتبدأ بلحظة موت الثاني، ثم تشرع في استعادة نشأتها في قرية من ريف مدينة جبلة. وهذه الاستعادة تمضي أبعد لترسم ما كان عليه الأمر منذ قرون في جبل العلويين وساحله. غير أن التطورات التي رافقت مطلع القرن العشرين، كما تمضي الرواية، أتاحت لهؤلاء تغيير حياتهم، فقد أقام الفرنسيون الدولة العلوية، ومنحوا الزعماء بعض النفوذ. وهكذا تجاوز الأهالي الخوف بعض الشيء، وانخرطوا أكثر في حياة المدينة.

في ذلك الماضي كان والد حيدر (إبراهيم بك) يتعاون مع الفرنسيين ضد الثوار- لنتذكرْ كنج الحمدان في رواية **قصر المطر** - وقد وحدّت الصداقة ابن البك (حيدر) وابن الفلاح (علي) منذ طفولتهما، إلى أن أفضت بهما السبيل إلى الكلية العسكرية قرابة منتصف القرن الماضي، حيث لم يفهم الآخرون شرود حيدر المثقف الحالم. ولم يكن لحيدر، بمثل هذا التكوين، أن يتابع مشوار الضابط، لذلك سيستقيل في ١٠ / ٣ / ١٩٧١ - هل من إشارة هنا إلى تاريخ انتخاب الرئيس الراحل حافظ الأسد في المرة الأولى، بينما كان الناس مشغولين عن كل شيء بقادة الحكم الجديد؟ وبحسب الرواية، كان طبيعياً أن يأتي بعد ذلك ما يزرع الخوف القديم ذاته في نفوس الناس، حيث اندلعت حرائق وشقاقات واغتيالات جماعية وتصفيات جسدية وحملات اعتقال وحصار مدن وقصف أحياء آهلة بالسكان. وبدا أن النعرات الطائفية والمذهبية والعشائرية تستفيق من سباتها، وتتسلل رويدًا إلى مظاهر الفقر والحاجة، وكمُّ الأفواه إلى جانب الخشية العميقة من يوم الغد الغامض. وليس يخفى أن الإشارة الروائية تتركّز هنا على ما شهدت سورية من الصراع الدموي بين الإخوان المسلمين والسلطة، منذ ثلاثة عقود.

وفي رواية سمر يزبك **لها مرايا**[١٠] يتجدد التعبير الروائي عن الطائفية، حيث يلح على المرء أن يستحضر من رواية **صلصال** لعبتي المرايا والتقمص، كما تتناظر الروايتان بمقام حيدر في الأولى وسعيد في الثانية بعد انسحابهما من الحياة العسكرية الدمشقية، كلٌّ إلى معتزله. وأكبر من ذلك هو تناظر الزمن الروائي: يوم واحد يتشظّى في حيوات الشخصيات وفي التاريخ، وبالتالي يكون استرجاع الماضي القريب والبعيد هو عماد البناء. ومثلما تعثر رهام في **صلصال** على أوراق أبيها حيدر، تعثر ليلى على أوراق جدها في **لها مرايا**. والروايتان تحاولان التأريخ

٧ الطبعة الأولى (دمشق: وزارة الثقافة، ٢٠٠٣).

٨ روزا ياسين حسن، **حرّاس الهواء** (بيروت: رياض الريس للنشر والكتب، ٢٠٠٩)، ص ٥٢.

٩ الطبعة الأولى (بيروت: دار الكنوز الأدبية، ٢٠٠٥).

١٠ الطبعة الأولى (بيروت: دار الآداب، ٢٠١١).

للعلويين روائيًا، كما تحفران في المؤسسة العسكرية. غير أن الأهم في شأن سعيد هو علاقته بالرئيس الراحل حافظ الأسد. فمنذ كان الرئيس وزيرًا للدفاع في ستينيات القرن الماضي، كان سعيد مقرباً إليه، على الرغم ممّا يربطه بمنافسي الوزير/ الرئيس ممن عُرفوا بجماعة الراحل صلاح جديد. وتصوّر الرواية كيف وُضِعَ سعيد في الإقامة الجبرية بعد الانقلاب/ الحركة التصحيحية ١٩٧٠، ثم كيف صار من أخلص رجال الأسد. وبمنظار سعيد الطائفي، ترسم الرواية صورة الرئيس، فالله عوّض جماعته بهذا الرجل الذي أعاد إليها وجودها، وما من أحد يستطيع قراءة أفكار الرئيس الدمث الغامض الذي يمتلك عدة أدمغة... حتى إذا أحيل سعيد على التقاعد انطوى في قلعته/ بيته الريفي إلى أن يتوفى الرئيس، فقرر أن يعود إلى دمشق.

في رواية سوسن جميل حسن **ألف ليلة في ليلة** يشتبك التاريخ الشخصي للصيدلانية ديمة، منذ ستينيات القرن الماضي حتى مطلع هذا القرن، بالتاريخ غير الشخصي الذي جاء في هيئة برقيات، لعل أبرزها ما يتعلق منها بحرب ١٩٦٧، حين أقامت ديمة في دمشق، وما كانت تعرف انتماءً إلا إلى العروبة بفضل التربية المنزلية. لكنها سئلت في مدرستها الدمشقية إن كانت علوية، بعدما تعرّضت للسخرية، لإصرارها على أنها عربية، ونقرأ: «لم أكن أعرف ما معنى أن يكون الفرد علويًا، ولا حتى أن يكون الآخرون الذين ليسوا مثلنا، يسمّون بأسماء أخرى. كنت أستغرب توصيات أمي عندما بدأنا بالذهاب إلى المدرسة، بتحذيرنا من دخول بيوت رفيقاتنا ونحن عائدات من المدرسة»[11]. ولا تنسى ديمة أن الجارة الشديدة التحفظ، والمفرطة في التستر بحجابها، سنيّة، لكنّها بالغة الطيبة. وتلي هذه البرقية أخرى عن سبعينيات القرن الماضي، حين أهلّ العنف الأعمى، وما آل إليه الشعب جراء القمع، في الاستلاب السافر والموارب -كما (تخطب) ديمة- حيث كفر فريق، ودخل فريق في دوامة العبث، ولحق فريق بسراب النظريات الغربية، بينما اندفع آخرون يشترون الحاضر والغد والآخرة بجهادهم ضد الطغيان الذي رأوه متجسّدًا بسلطة تنتمي إلى طائفة لم يستثنوا أحدًا من أبنائها، فبات صراعهم معها وحدها.

- المسيحية

كثيرة هي الإشارات الروائية إلى المسيحية، من بين عناصر الطائفية، وحسبي هنا أن أذكّر برواية حنا مينه **الثلج يأتي من النافذة**، ١٩٦٩. ومن اللافت أن الروايات السورية التي عُنيت بالحرب الأهلية اللبنانية، اختارت غالبًا أن يكون العاشقان مسيحيًا ومسلمة أو مسلماً ومسيحية، وأن يُتوّج ذلك بالانتصار على المعوّق الطائفي. ومن أمثلة ذلك رواية قمر كيلاني **بستان الكرز**، ١٩٧٧، ورواية ياسين **رفاعية الممرّ**، ١٩٧٧، ورواية أحمد يوسف داود **فردوس الجنون**، ١٩٩٦. وبالعودة إلى الفضاء السوري، تبدو رواية هيفاء بيطار **امرأة من طابقين**[12] التعبير الأوفى والأبهى، وهي التي بُنيت من سيرتين: سيرة الكاتبة نازك وسيرة مخطوطتها الروائية. وفي السيرة الأولى يوحّد الحب روحاً وجسداً نازك المسيحية وصفوان المسلم. لكن المؤسسة الدينية تفصم هذا التوحيد، من دون أن تقدر على تبكيت نقمة نازك على ما في تربيتها من آثار تلك المؤسسة.

ربما كان لي أن أشير أخيرًا إلى الطائفية في بعض رواياتي، بقدر أو آخر. ففي رباعية **مدارات الشرق**[13]، حضر اليهود كواحد من عناصر الفسيفساء الاجتماعية، ابتداءً من عشرينيات القرن الماضي إلى مطلع خمسينياته، عبر

١١ الطبعة الأولى (بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون، ٢٠١٠)، ص ٧٣.
١٢ الطبعة الأولى (اللاذقية: مكتبة بالميرا، ١٩٩٩).
١٣ في أربعة أجزاء، الطبعة الثالثة (دمشق: وزارة الثقافة، ٢٠١١).

شخصيات إستر وتفاحة وسارة ومزراحي والعلاقات الإنسانية والاقتصادية، وصولاً إلى تهريب اليهود السوريين من القامشلي إلى إسرائيل. وفي رواية **دَرَجُ الليل دَرَجُ النهار**[١٤] حضرت الإيزيدية (اليزيدية) عبر شخصية ونسة، من الحسكة وريفها إلى لالش قرب الموصل وإلى المهجر الإيزيدي في هانوفر، أكان ذلك في الأمس البعيد أو في الحاضر الذي شهد سقوط بغداد؛ في الحب أو في حرية الاعتقاد. وإذا كان الحضور الطائفي في هذه الرواية وفي **مدارات الشرق** قد تعيّن باليهود والدروز والعلويين، فقد جرت رواية **أطياف العرش**[١٥] مجرى أغلب الروايات المماثلة في اللاعتيين، طلبًا لمراحٍ أكبر للتخييل، وليس للتقية، أو على الأقل ليس للتقية وحدها.

• الديكتاتورية روائيًا

تواترت في العقد الماضي الرواياتُ التي جعلت الديكتاتورية وكدها. وهو ما سبق أن بذرت بذوره روايات شتّى لهاني الراهب (**ألف ليلة وليلتان**، ١٩٧٧)، وحيدر حيدر (**وليمة لأعشاب البحر**، ١٩٨٤)، وأحمد يوسف داود (**فردوس الجنون**، ١٩٩٦)، وكاتب هذه السطور (**الشقائق**، ١٩٩٣، وهي الجزء الرابع من **مدارات الشرق**). من المهم أن أبيّن أن التعبير الروائي عن الديكتاتورية في سورية لا يُحدّ بالديكتاتور، بل ينفتح على الديكتاتورية، ويحفر فيها، كنظام اجتماعي اقتصادي، وكانتهاك لحقوق الإنسان، وكقمع سياسي وثقافي، وكمؤسسات حزبية ودينية واجتماعية، وبخاصة كمؤسسات عسكرية وأمنية، وكصراعات وحروب كان تعبيرها الأفدح في ما عاشته سورية في نهاية سبعينيات القرن الماضي ومطلع ثمانينياته، من صراع دام بين السلطة والإسلام السياسي، وهو ما استأثر بالنصيب الأوفى من «روايات الديكتاتورية»، لكن بعد ما كادَ أن يكون صمتًا روائيًا امتد منذ أن حسمت السلطة الصراع لمصلحتها حتى نهاية القرن الماضي، أي قرابة العقدين. وللمرء هنا أن يلاحظ أن الروايات أخذت تتواتر بجرأة أكبر فأكبر على المحرم السياسي، أي على الديكتاتورية بالمعنى السابق، على الرغم من الهيمنة المطْبقة، وقد كان ذلك كلّه بدرجة أدنى فأدنى من الإيذاء، كمنع نشر الرواية في سورية، أو منع صاحبها من السفر، أو منع تداولها إذا ما نُشرت، في الخارج. وقد جاء ترتيب الرواية المعنية في ما يلي بحسب تاريخ صدروها، صُعُدًا.

- فيصل خرتش: موجز تاريخ الباشا الصغير[١٦]

تحاول هذه الرواية تنضيد العقود السورية المترامية بين ثلاثينيات القرن العشرين وثمانينياته، عبر شخصيتها المحورية الباشا الذي سيتسمى بعثمان العثماني، ليكون الصورة الفنية التي رسمتها الرواية لرأس الهرم السوري، في ما كان الزمن الراهن للراوية هو ثمانينيات القرن الماضي، باعتباره زمن صدور الرواية. في هذا المآل تلتهب المخيلة بالواقعي، بينما العلامات الصارخة لعقود الحكم البعثي تتقد: دفن النفايات النووية في البلاد؛ تجارة السلاح بين بيروت الشرقية وبيروت الغربية في الحرب الأهلية اللبنانية؛ صناعة الدواء الذي يشفي أمراض الناس جميعاً، مضافًا إليه مواد لتعليم الاستكانة ولتحبيب الباشا إلى الشعب، كتابة تاريخ الباشا وأسرته وتدريس هذا التاريخ... وصولاً إلى اعتمار الباشا طاقية الإخفاء في الختام، وتسيّده العرب.

١٤ الطبعة الثانية (اللاذقية: دار الحوار، ٢٠١٢).

١٥ الطبعة الأولى (القاهرة: دار شرقيات، ١٩٩٥).

١٦ فيصل خرتش، **موجز تاريخ الباشا الصغير** (بيروت: رياض الريس، ١٩٩١).

تلح هذه الرواية بتجريبيتها على هتك المحرمات الفردية والاجتماعية، الفنية والسياسية، كأنما يجن جنونها بالاطراد مع الجنون العاصف بمرجعيتها، حفرًا في التاريخ، وشهادة على راهنها. وربما يكفي أن يضرب المرء مثلاً لذلك بفرّامة اللحم التي يتخيل الباشا أنها تفرم خصومه، حتى ينهض معمل «المرتديلا» الحلبية على اللحم الآدمي.

- علي عبد الله سعيد: اختبار الحواس

تنوء هذه الرواية بالصخب الحداثي، وأقله افتتاحية الرواية: «حين تتأهب لمتابعة هذا الخطاب المبني على الوهم القائم على الوقائع، عليك أن تصطحب معك الضمائر كافة، كي تدلّك على المداخل السرية الواقعية والمخارج الوهمية لهذه اللعبة أو اللغة»[١٧]. تشيد الرواية من مستشفى الدكتور موريس وطنًا روائيًا يصير فيه الدكتور ديكتاتورًا، ستبلغ به الديكتاتورية المتوحشة أن يأمر: «أيها الحراس الملاعين الأوفياء: أُطبخوا لي مساعدي. قلبّوه حتى يحمر مع الثوم والبصل والنبيذ الفرنسي الأبيض.. سأتعشاه اليوم»[١٨]. وقد ينبثق السؤال هنا عن التناص أو التلاص أو توارد الخواطر أو وقع الحافر على الحافر. لكنني لا أحسب أن لذلك من الجد نصيبًا، لأن ما يفصل بين تاريخ نشر الروايتين، وعن الناشر نفسه، هو سنة، وربما كان ذلك أشهرًا فقط، بحسب سجلات الناشر. والأهم ما في هذا التخييل من دلالة صارخة على هول وطأة الاستبداد على البشر وعلى الإبداع.

- خليل الرز: سمك إرلندي[١٩]

تجعل هذه الرواية وكدها في ما شهدته حلب عام ١٩٨٠ من صراع بين الإخوان المسلمين والسلطة، وذلك عبر سيرة قدري الباشا، الشاعر الذي يسخر من جمهوره من الثوريين ومن الثوريات الشابات المتزلقات من أُسر غنية وفقيرة، ومثلهن الطابور الطويل الرقيق من العوانس والمطلّقات والأرامل في زهوتهن، والمتزوجات المتحسرات على الحب. بعد اعتقاله حينًا، يخرج قدري إلى حلب أخرى من الحرائق والدخان والشوارع الفارغة، حيث أنقذته وصديقته إيمان، تنورتُها القصيرة بما يكفي لتمنع العسكري من ضغط الزناد. وفي الآن نفسه، لا يستعدي قِصَرُ التنورة المعتدل الإخوانَ المسلمين. وتتواصل سخرية رواية **سمك إرلندي** لتبلغ شأوها مع شخصية سعد البصري وهو يسرد حياته في فصل خاص، منذ نشأته في البصرة إلى مقامه في الرقة، معلناً انتسابه إلى «أم كلثوم»، فهو عندما يكون «أم كلثوم» لا يدافع عن حدودها فيقتل، لأنها بلا حدود. ولا حدّ يورطه بتوسيعها ليُقتل، فالكويت على الأقل لا تحدّها!

- خالد خليفة: مديح الكراهية[٢٠]

تحاول رواية خالد خليفة **مديح الكراهية** أن تقول كل ما لم يُقَل، وكل ما ينبغي أن يقال في الصراع الذي فتك بالجسد السوري بعدما كان ما كان في نهاية سبعينيات القرن الماضي ومطلع ثمانينياته. وقد جعل الكاتب حلب بؤرة الرواية، لكن الفضاء ترامى أيضًا إلى حماة وتدمر والريف العلوي. وقد تقنّع الكاتب بقناع الراوية/ الساردة العليمة بكل أمر. تتناسل في مديح الكراهية القصص، وإن ظلّت الراوية تحفر في الرواية، منذ عهدها بالمدرسة

١٧ علي عبد الله سعيد، **اختبار الحواس** (بيروت: رياض الريس ١٩٩٢)، ص ٩.

١٨ سعيد، ص ٢٥٣.

١٩ الطبعة الأولى (دمشق: دار الينابيع، ٢٠٠٤).

٢٠ الطبعة الأولى (دمشق: أميسا للنشر والتوزيع، ٢٠٠٦).

وكراهية زميلاتها المتنسبات إلى حزب البعث (قصة الفتاة التي ترتدي بزة المغاوير مع ضابط سرايا الموت، أي سرايا الدفاع الشهيرة، كمثال من كثير، إلى كبتها أحلامها الجنسية، إلى الكتب الصفراء وروائح التحريم التي تلاحقها، إلى انتظامها في جماعة الإخوان المسلمين).

لا تسمّي الرواية طائفة بعينها في سورية، لكن الإشارة إلى الطائفة العلوية (الطائفة العدوة الحاكمة الأقلية) لا تخفى على أحد، أو إلى الطائفة السنية (الأكثرية الأقرب إلى رسول الله). ولسوف تدرك الراوية عقم الكراهية الطائفية بخاصة، والكراهية بعامة، ولكن بعد أن يدركها الاعتقال أعوامًا مع رفيقاتها من جماعة الإخوان المسلمين ومن اليساريات والجنائيات. وقد شغلت مثل هذه التجربة في المعتقلات السورية رواية **الشرنقة**، ١٩٩٩، لحسيبة عبد الرحمن، المعتقلة سابقًا، كما شغلت روايتي **سمر الليالي**، ٢٠٠٠.

إن العنف الروائي المتمثّل في سلطة الراوية قد أورث الرواية، للأسف، العجز عن الإقناع في مواطن كثيرة، مهما يكن أمر حرارة، أو مرارة، وثائقية الرواية أو تاريخيتها أو وقائعيتها. ولئن كان طول الجملة وتراكب أوصالها ضاعفا من مشقة هذا النهج السردي، فقد كانت نجاة الرواية في المشهديات الكثيرة المتألقة، حيث تتبدى إفادة الكاتب القصوى من كتابة السيناريو التي اشتهر بها. وباختصار، تبدو رواية **رائحة الكراهية** معمعة من التحولات لعشرات الشخصيات في معمعة من الحوادث. وقد توسلت الرواية إيقاع الكراهية وإيقاع الرائحة، ليكون لها نظامها.

- منذر بدر حلوم: سقط الأزرق من السماء[٢١]

تشهر هذه الرواية، منذ البداية، دفتر مذكرات بطلها درويش، حيث يرتسم القمع كالهواء. وباشتباك السّيري بالروائي، وبفعل الفن التشكيلي والمسرحي في الرواية، يجعل جلاء العسف من هذه الرواية روايةَ رعب بامتياز، تضيق بأسماء من اختفوا أو اعتُقلوا أو قُتلوا، حيث يترامى العسف عبر السنين، ومن موسكو –حيث يدرس درويش– إلى دمشق وقرية عيون الغار، والأهم إلى حماة وحلب. ومن حيوات بعض الشخصيات من العسكر أو من المهربين أو من المعارضين، يصير للرواية حشدها من ضحايا العسف ومن الجلادين والانتهازيين، وأغلبهم بصيغة النكرات الروائية، أي عشرات الشخصيات الثانوية أو العابرة التي تخاطب ضربات الريشة.

- أحمد عمر، خلاف المقصود[٢٢]

من الفضاء السوري الكردي، الزاوية الشمالية الشرقية المتاخمة للعراق وتركيا، يتحدد فضاء هذه الرواية بقرية داموكا. ويستعيد أحمد عمر من الطفولة، وبخاصة ما سيكون لعبة الرواية الكبرى: الفيلم السينمائي. وعبر ذلك تقدم الرواية هجائية فنية بامتياز لزمن حزب البعث الحاكم في سورية، ولا تنجو كردية الكاتب من الهجاء. أما وسيلة الهجاء فهي السخرية، إنْ في بناء الشخصية أو في السياسة، ومنه تحوير الشعارات ليصير شعار حزب البعث «أمة عربية واحدة ذات مواضيع إنشاء خالدة»، وليصير «الدين لله والخوف للجميع»، أو «الدين لله والفقر للجميع»، وكذلك هي مبتدعات الكاتب: استورد الحزب النظام البراعمي، أي الطلائعي، والسوط التحريري الذي يحرر المتّهم، وبساط الريح الاشتراكي، والحزب المتقوقع على عروبته كتقوقع معظم الأكراد على كرديتهم.

٢١ الطبعة الأولى (بيروت: رياض الريس للكتب والنشر، ٢٠٠٨).
٢٢ الطبعة الأولى (بيروت: دار هيرو، ٢٠٠٨).

- ابتسام تريسي: عين الشمس[٢٣]

بحرائق المدينة، اللاذقية، والبحث عن عين الحبيب «شمس»، وبتفتيش ملابس الساردة بحثًا عن السلاح، تبدأ هذه الرواية، ثم تنتظم في فصول ستقدم سيرة راويتها «نسمة»، حيث سرعان ما تبدو ملامح الأوتوبيوغرافية. وقد جعلت الراوية وكدها المرحلة الجامعية الحلبية، ومرحلة الهجرة إلى السويد. في الأولى، وعلى إيقاع الرصاص والانفجارات، ابتليت نسمة بالعشق الذي ينطفئ أواره. وهنا يحضر عهد نسمة بالدراسة الجامعية في حلب عندما كان يدميها الصراع بين السلطة والإخوان المسلمين. وفي المرحلة السويدية سيجمع المنفى بين نسمة وسجين سياسي سوري سابق، أورثه سجنُ تدمر الشهير الشلل. وبعد زواج قصير يفترق الزوجان، وتؤوب نسمة مجلّلة بالمآسي المروّعة التي عاشتها، مثلها مثل سورية خلال العقود المتتالية من القرن العشرين، والتي ستطويها الرواية سريعًا منذ ما قبل الاستقلال حتى الوحدة السورية-المصرية، إلى أن يحكم حزب البعث البلاد، فتهدّئ الرواية من سرعتها كي تتقرى عشرات السنين من ذلك الحكم، والموبوءة بالقمع والفساد.

- ماجد رشيد العويد، الغلس[٢٤]

تلعب هذه الرواية لعبة أسطرة الحاكم الذي بات كالتميمة أو التعويذة. فبعد عقود من السبات، آمن الناس أن المسبوت (العم حمود) سيظل يحكم من داخل غيبوبته. وقد بلغ الأمر أنه يكفي المرء أن يتذكر الديكتاتور حتى يبرأ من أي مرض أو عيب، ويمتلئ بالمرح والسعادة، ويُقبل على الحياة فخورًا بخياره الأمثل: المسبوت صاحب العقيدة النقية. وكما كان الحجاج أمثولة للديكتاتور في رواية هاني الراهب **رسمت خطاً في الرمال**، هو كذلك في **الغلس**، كما ستكون السخرية الجارحة رافعة كبرى للرواية، وبخاصة حين تتوجه إلى «العقائدية» الشهيرة وما تفرع منها من الجيش العقائدي والحزب العقائدي، في الستينيات السورية والعراقية من القرن الماضي.

وبالإشارة إلى هزيمة ١٩٦٧، يجلو السارد أن النظام العقائدي السوري الذي أحكم الحديد على الرقاب، لم يسقط، وأن «العقيدة النقية» في زهوها ومجدها تطل من أعلى جبل قاسيون على المدينة. أما في عام ١٩٧٣، فقد استعاد جيش العقيدة النقية شيئًا من الكرامة الوطنية. وهنا أيضاً ليس مهمًّا أن تخسر بعض الأرض، بقدر ما تكمن الأهمية في انتزاع زمام المبادرة في الحفاظ على هيكلية النظام الوطنية. ولا تنسى الرواية لبنان، فجيش العقيدة النقية تدرب على حماية العروبة، ودخل إلى لبنان ليقتلع من الجذور بذرة الطائفة التي تريد الإطاحة بلسان الوليد والرشيد!

- غالية قباني: أسرار وأكاذيب[٢٥]

تجلو هذه الرواية من السيرة السياسية السورية، عبر سيرة إلفة الشماع، ما تجلو من الأسرار التي شكّلت عُقَد ومصائب العقود الأخيرة من القرن العشرين، ولم تزدد إلا عتوًّا واستفحالاً حتى عشية انفجار الاحتجاجات الشعبية المتواصلة في سورية منذ منتصف آذار/ مارس ٢٠١١. ترى الراوية انتصار أن أمها إلفة الشماع شريكة أولى في قتل الحقيقة ودفنها، فهي عشيقة اللواء المرحوم برتبة زوجة سرية، وقد وجدت نفسها متورطة بالفضح بعد مصرع اللواء، فأبرزت عقد الزواج العرفي. لكن زوجة الراحل الأولى، وابنه العشريني تصدّيا لها. وهذه

---

٢٣ الطبعة الأولى (بيروت: الدار العربية للعلوم، ناشرون ٢٠١٠).

٢٤ الطبعة الأولى (بيروت: الدار العربية للعلوم، ط١، ٢٠١٠).

٢٥ الطبعة الأولى (بيروت: رياض الريس للكتب والنشر، ٢٠١١).

الزوجة الشرعية من عائلة ينتمي عدد من أفرادها إلى «الجيش والحزب»، وابنها عنصر شاب صاعد، في وقت كان فيه حزبه (أي حزب البعث العربي الاشتراكي الذي لم تسمّه الرواية) يتسول العناصر الشابة. لذلك خسرت إلفة الشماع التي صارت عضوًا في مجلس الشعب، المعركة. وسوف تنتهي حياتها بالتحجب والحج، وبلا وجاهة ولا قوة، ولكن بعدما ينتهي زوجها العميد رسلان شر نهاية، فيعود إلى القرية التي تعالى عليها، مثلما عاد أبطال روايات **الوباء** لهاني الراهب، و**فردوس الجنون** لأحمد يوسف داود، و**لها مرايا** لسمر يزبك. وكان هذا العميد قد فتح خطوطًا مع جهات خارجية ليبيع معلومات قيّمة، وربما كان قد أخذ يعمل لحسابه، فسقط منتحرًا أو مقتولاً، وعاد جثة إلى أبنائه الذين أورث بعضهم الفساد والسطوة، بينما طُلب إلى عضو مجلس الشعب أن تنسى المجلس. وليس ذلك إلّا نزر هيّن من الغمر الأفدح ممّا تهتُك رواية غالية قباني من أسرار الحياة السورية وأكاذيبها، وهو ما يتدفّق فور تشغيل المفتاح الفني الذهبي لهذه لرواية، أي البوح أمام الكاميرا.

• تقاسيم على السيرة الروائية المجتمعية

ليس للتعبير الروائي عن الطائفية أو عن الديكتاتورية من النقاء إلا قدر؛ فعناصر السيرة المجتمعية مشتبكة، وإن غلب واحد منها أو أكثر على رواية بعينها. ولذلك أتابع النظر في روايات أخرى، قد يترجّع في الواحدة منها صدى ما للطائفية و/ أو الديكتاتورية، لكن الفعل يكون لعنصر آخر أو أكثر. فهذه هي رواية سمر يزبك **رائحة القرفة**[٢٦] ترمح بالفتاة عليا من حي عشوائي لتكون خادمة للست حنان في المدينة. وكذا ترمح الرواية بالخادمة لتكون معشوقة، وبسيدتها لتكون عاشقتها. وبالطبع، لن يستقيم هذا الأود طويلاً، لا في الجسد ولا في الروح، أي ولا في المجتمع. وهذه أيضًا رواية خليل صويلح **زهور وسارة وناريمان**[٢٧] تحفر في مجتمع العشوائيات الغارق في الفقر والقذارة والفوضى. وبالحفر جاءت الرواية ضربات مشرط من الهجاء العميم، وبخاصة للمثقفين. ومن قبل، كان خليل صويلح في روايته **دع عنك لومي**[٢٨] قد أمعن في التعرية الاجتماعية، ليبلغ الأقصى في تصوير انكسارات الروح وانهيار القيم، وهو يسلق بالسخرية السلطة والمعارضة وربيع دمشق الشهير، ولا سيّما المثقفين.

مع حسن صقر تزداد التقاسيم على السيرة الاجتماعية عددًا واشتباكًا. ففي روايته **امرأة قرب التمثال** يحفر في القاع الاجتماعي كما يحفر في قاع التاريخ، فإذا بسرجون الأكادي ينتصب في تمثال، لا ليشهد على الشام، بل ليحياها وقد باتت «مئة شام، وألف شام، وليس شامًا واحدة. تستطيع أن تقول بأن لكل واحد شامه الخاصة به، ولكن أنا أوجز هذه الشامات كلها في شامين: شام ميتة تسيح فيها الأموال تحت الأضواء الباهرة، وشام حية يحارب فيها الناس الإملاق بالغوص إلى أعماق اللذة، وارتكاب ما يُدعى بلغة الموتى الفواحش، وحيث إن الشام لا روح لها تستطيع أن تقول إن هذه الأخيرة المسلوخة من جهنم، إنما هي جسد الشام»[٢٩]. أما في روايته **وردة الشمال**، فيتوسل حسن صقر للتعرية الاجتماعية الصراع بين آل زيدان وآل بركات، والمرأة الحديدية عبلة زيدان، والضابط والمعلم ليهجو الحزب الحاكم والمؤسسة العسكرية، فيرسل، على سبيل المثال، هذه السخرية:

٢٦ الطبعة الأولى (بيروت: دار الآداب، ٢٠٠٨).
٢٧ الطبعة الأولى (بيروت: دار الآداب، ٢٠٠٨).
٢٨ الطبعة الأولى (بيروت: دار الآداب، ٢٠٠٦).
٢٩ حسن صقر، **امرأة قرب التمثال** (دمشق: دار الحصاد، ٢٠٠٣)، ص ١٥٧.

«هذا هو شعبنا، عاطفي ومحب، ولابد بعد أن نقيم تمثالًا مزدوجًا للقاتل والمقتول دليلًا على وحدة الشعب والحاكم، وأن ننظم استفتاء حول قمصان رئيس الوزراء. فإذا كانت الأكثرية تريد القمصان البيض حصرًا، فلابد أن نلحظ ذلك في مواد الدستور احترامًا لرأي الأكثرية»[٣٠].

ولنتابعْ هذه التقاسيم:

- سوسن جميل حسن: النباشون[٣١]

تخرج سوسن جميل حسن في روايتها **النباشون** عن الغالب في الحفريات الروائية العربية، إذ توقف روايتها على القاع الاجتماعي السوري، كما هو في مدينة اللاذقية، حيث تتدافر أحياء السكنتوري والغراف والرمل الفلسطيني وعين التمرة وبستان الحميني، وهي الأحياء التي جلجلت فيها المظاهرات والرصاص مراراً خلال ٢٠١١ ـ ٢٠١٢، ويرابط على مداخلها الجنود والمتاريس.

من هذا الهامش، من هذا السوار العشوائي غالباً، اختارت **النباشون** السكنتوري فضاءً لها، وفي هذا الحي الذي يتشكل باستمرار، ترسم الرواية لبشره صوراً جارحة.

وقد أقامت منهم منجماً لشخصياتها، ابتداءً بجمعة الأعرج الذي جاء إلى العالم بمؤخرته، وليس برأسه، ونشأ يسعى خلف أبيه في نبش الزبالة، وتابع الطريق مع حماره الأعرج مثله، فكأنهما يؤديان رقصتهما الخاصة.

مع كل من شخصيات الرواية يتعرى شطر من اللاذقية، وبخاصة مع جميلة التي تعلق بها جمعة وتعلقت به منذ الصبا، لكن البؤس فرق بينهما، وتناءى بالحلم حتى صار كابوساً.

تؤرخ الرواية انتهاك دلال وجمعة للشرعية في ٢٤/ ٩/ ٢٠٠٨، وبذا يقترب الزمن الروائي من الزلزلة السورية مطلع ٢٠١١. ولعل المرء لا يبالغ إن قرأ الانفجار المحتوم لذلك القاع الذي رسمته الرواية. إنه عالم الزبالة الذي لا يقوم فقط في الهامش (السكنتوري)، بل في قلب المدينة: اللاذقية، أي في قلب سورية.

- هيفاء بيطار: امرأة من هذا العصر[٣٢]

تعزز هيفاء بيطار، رواية بعد رواية، رهانها على الشخصية الروائية، جسدًا وروحًا، في تأنيث الرواية. وهو الرهان الذي لا يوفّر المؤسسة الدينية أو الزوجية أو الثقافية أو أي مأْسسة تعوّق حرية الإنسان، وبخاصة الأنثى. فمن **أبواب مواربة** إلى **أفراح صغيرة.. أفراح أخيرة**، ومن **نسر بجناح واحد** إلى **يوميات مطلّقة** إلى **امرأة من طابقين**... تواصل الكاتبة السبيل الذي اختارت منذ البداية ـ وفي القصة غالبًا كما في الرواية، من دون أن تعشى بالبريق الحداثي، ومحاذِرةً الرائج: الثأرية النسوية من الذكورة. ولعل ذلك كلّه يبلغ ذروة جديدة في روايتها **امرأة من هذا العصر** التي ترمينا منذ سطورها الأولى في مواجهة بطلتها المهندسة مريم لعلّتها: سرطان في الثدي. إنها امرأة أخرى ـ تحدٍ آخر من نساء ـ تحديات روايات هيفاء بيطار، تصدُّع الأنوثة والذكورة بأسئلة الجسد والجنس والحب والأمومة والمأْسسة. وعلى الرغم من الخيار الأخير الملتبس بالنكوص أو التصوف، فإن إشارة الرواية إلى أفق إنساني أرحب وأزهى تظل أقوى.

---

٣٠ حسن صقر، **وردة الشمال** (دمشق: وزارة الثقافة، ٢٠٠٨)، ص ٨١.
٣١ الطبعة الأولى (بيروت: دار الآداب، ٢٠١٢).
٣٢ الطبعة الأولى (بيروت: دار الساقي، ٢٠٠٤).

- منهل السّراج: على صدري[٣٣]

لو وُصِفَتْ رواية منهل السراج **على صدري** برواية **المكان**، لقصّر عنها الوصف، على الرغم من أن الوصف يبدو مفصّلاً لها تفصيلاً، فما ترويه نجلا في هذه الرواية، عن نفسها وعن الآخرين، ينجبل بما ترويه عن مدينتها حماة، وتصير حماة كإجاصة مقضومة ـ هي نجلا المسكونة بعقدة صدرها الكبير. وقد يسّر العمل في الآثار لنجلا أن تحيي رميم المدينة التي دمرها الصراع بين السلطة والإخوان المسلمين عام ١٩٨٢. تسرد صاحبة الصدر الكبير التي يعزف عنها العرسان، المعلومات التاريخية ببراعة. وبالبراعة نفسها تسرد يومياتها، وقصة جدتها، وأمها، وصديقتها لينا، وحبيبها ظافر، وخليل النحات المرمم المسكون بعشتار الحموية، وباقي الفنانين الذين تجمعهم مراسم حي الطوافرة.. وعبر هذا السرد تصوغ نجلا شخصيات الرواية برهافة، مثلما تصوغ مدينة حماة.

- غازي العلي: سموات الوحشة[٣٤]

إذا كان اللقاء السوري–العراقي يبدو محرمًا أو شبه محرّم منذ حكم حزب البعث في البلدين قبل خمسة عقود، فإن ذلك ظل ينتظر تعبيره الروائي، حتى جاءت هذه الرواية التي أقبلت على طوفان العراقيين الذين فرّوا من العراق بعد حرب ٢٠٠٣، وناهزوا المليون ونصف المليون، ولجأوا إلى سورية، وبخاصة دمشق، وبالأخص منها ذلك الحي الطرفي «جرمانا» الذي شكّل الشطر الأكبر من فضاء رواية **سموات الوحشة**، حيث تقيم الفنانة التشكيلية العراقية رحاب التي تبدأ الرواية بها كعاهرة يصادفها الصحافي السوري خالد عرب، فيتحابان، بينما يعشقها الفنان التشكيلي جهاد. وقد رسم جهاد لرحاب لوحة تروم أن تحييها في حجاب ألوانه، وبغير ما عُرف عنه من حبه للألوان الصارخة. وإذا كانت رحاب سترسم في مرسم جهاد، فهي لن تبادله العشق، كما سيتبدد ما بينها وبين خالد، لكأن الرواية تشير إلى استحالة هذا الحب العراقي–السوري.

- مها حسن: بنات البراري

من الألوان تنسج هذه الرواية لعبتها، فتخصّ كل لون بفصل، فإذا بجماع ذلك يستقيم سيرةً للرعب الاجتماعي الذي تعيشه الأنثى. وأول ذلك هو حكاية سلطانة الشابة التي تحمل خارج الشرعية الاجتماعية، فيكون نصيبها المألوف: القتل. وقد بدأت الرواية بما وصفته بـ «مشهد بالغ الغرابة» يظهر فيه جسد مفصول الرأس (سلطانة)، بينما يتدلى من بين الساقين رأس آخر. ولسوف يصير إثر ذلك كل شيء أحمر. ثم يلي فصل الأصفر، وفيه نقرأ: «جميع شخوص هذه الرواية يشعرون بالخوف. الخوف الذي يمتقع بسببه لون الوجه، يهرب منه الدم الأحمر... يتحول لون الوجه إلى ما يشبه الشبح... الخوف الذي يطيّر الدم، يجمده، يلونه ربما، فيتحول إلى أصفر»[٣٥].

من حكاية ريحانة التي تلاقي مصير سلطانة إلى حكاية بنت سلطانة التي لم تسمّها الرواية، بل جعلت علامتها هذه النجمات الثلاث (***)، إلى بقية الحكايات، تتوالى الفصول/ الألوان، وصولاً إلى الأسود الذي ستقطع فيه الكاتبة السرد لتتحدث عن نشاطها ضد جرائم الشرف. أما ختام الرواية فيأتي في أخضر/ فصل لم يحدث بعدُ، متخيل ومأمول، وتتخلله مقتطفات بديعة من شعر الشاعر المصري عماد فؤاد، كما ينسج الفصل الحلمَ بنهاية الدم / بنهاية اللون الأحمر، بعد أن تكون الرواية قد سلقت الذكورة، أيما سلق، ومجدت الأنوثة أيما تمجيد.

---

٣٣ الطبعة الأولى (بيروت: قدمس للنشر والتوزيع، ٢٠٠٧).

٣٤ الطبعة الأولى (بيروت: رياض الريس للكتب والنشر، ٢٠٠٩).

٣٥ الطبعة الأولى (بيروت: الكوكب ـ رياض الريس للكتب والنشر، ٢٠١١).

جماليات

• السيرة النصية

مثل الكاتب أو الكاتبة، باتت للرواية سيرتها، أي باتت تلعب في العراء، أو على المكشوف، أمام القارئ[٣٦]. هي ذي رواية خليل صويلح **ورّاق الحب**[٣٧]، تقوم على اشتباك سيرة كتابة الرواية بسيرة كاتبها وسيرة بطلها بنقد المشهد الروائي. ونبدأ بـ **البطل** الذي لا يُسمّى في الرواية، وهو صحافي وكاتب لديه من النرجسية ما لا يُحسَد عليه. ولأن رواية **ورّاق الحب** هي سيرة قراءة أولًا، فقد تجسّدت الأَمْثَلَة الروائية في متناصّات غزيرة مضفورة بين قوسين. وإذا ما أضفنا إليها المتناصات المتعلقة بالحب وسواه، فسنرى أن حجمها جميعًا يربو على نصف الرواية.

ينسجم التفات هذا الكاتب إلى أفغانستان، والتفاته إلى الانتفاضة، مع استلاب الرواية العالمية له، ومع سخريته المتعالية، والبارعة فنيًا، من كل ما هو محلي، وليس من الرواية أو النقد أو الصحافة فحسب. غير أن هذا الكاتب يقع في ما أخذه على سواه؛ ففيما يأخذ على غيره تقفّي باتريك زوسكند، صاحب رواية **عطر**، نراه يغرق في هذا التقفّي، وفي ما يعلّم صاحبنا أن الوثائق التاريخية لا تكفي لصنع رواية في الوقت الذي تنام فيه المخيلة، نراه يُثقل روايته بتاريخ الخط الحديدي الحجازي، وبأجواء الحرب العالمية الأولى، وهو يقلب من مفاتيح روايته حكاية النشواتي والمرأة التركية. إن سائر ما تقدم يجلو بقوة السيرة النصية في رواية **ورّاق الحب** التي عرّى فيها خليل صويلح بطله ببراعة وعمق، وبأسلوبية بالغة السلاسة في تنوعها، وبالغة المرارة والتفرد في سخريتها.

مثل متاهة من الشخصيات المثقفة، تبدو رواية مها حسن **لوحة الغلاف**[٣٨]، على الرغم من محاولة التمركز حول الكاتب كريم الحاوي الذي يطمح إلى كتابة عبر الجنسية، أين منها إدوار الخراط والكتابة عبر النوعية ـ فـ **لوحة الغلاف** تُنعِم بالمطرح الأكبر منها للرواية التي يكتبها كريم، حيث يحتشد التنظير. فكريم لا تعنيه الحوادث، بل الأفعال الداخلية. وقد كانت رواية كريم، كما تجلو الساردة، دراسة للأوضاع الاجتماعية والاقتصادية والفكرية والانفعالية التي تسبب الخيبة. وهكذا فالرواية المتضمَّنة في **لوحة الغلاف** هي سيرة الخيبة، وربما شيء من سيرة كريم الذي يرى أن من يحسب كتابة الرواية كتابة شخصيات واضحة، مخطئ. وفي موقع آخر يعلن أن روايته العتيدة بعيدة عن الروي، ومغلقة. ويحدد سبب ما يراه من افتقاد الرواية العربية للخلود، بالفكر. فالرواية العربية لا تقدم فكرًا، بل قصة أو خيالًا أو شخصيات تحيا حوادث مثيرة أو مألوفة غالبًا. وعلى هذا النحو تنوء **لوحة الغلاف** بتنظير شخصياتها في اللغة والفن والأنوثة والحداثة والعتمة والضوء والموسيقى والصمت و... كما تبدو الرواية معرضًا مزدحمًا بالفن التشكيلي، عبر شخصيتي الرسامين أمين وإبراهيم، وبالتناسخ والأنوات التي ترى كل شخصية نفسها وهي تتشظى بينها.

جاءت رواية روزا ياسين حسن **بروفا**[٣٩] بينما سورية تمور منذ آذار/ مارس ٢٠١١ في ما يزلزل الأجيال السورية جميعًا، من القماط حتى حافة القبر، وبالأحرى من الرحم إلى القبر. وكما في أي زلزال عربي منذ نهاية العام ٢٠١٠، ما كان له أن يكون لولا الشبان والشابات، من جيل سبعينيات القرن الماضي، وما بعده على وجه الخصوص.

---

٣٦ وقد حاولت ذلك في روايتي **مجاز العشق** (اللاذقية: دار الحوار، ١٩٩٨).

٣٧ الطبعة الأولى (دمشق: دار البلد، ٢٠٠٢).

٣٨ الطبعة الأولى (حلب: دار عبد المنعم ناشرون، ٢٠٠٢).

٣٩ الطبعة الأولى (بيروت: رياض الريس، ٢٠١١).

ولعل ذلك يدع دعوى المعنى واللامعنى والانكسار والخيبة والخلاص الفردي.. معلقة للقارئ الذي تعوّل هذه الرواية عليه كثيرًا في انكتابها، في حركة من حركات اللعب الروائي الذي تصح عنونته بالميتاروائية. في رأس اللعب الروائي في **بروفا** تأتي لعبتها الكبرى المتمثّلة في الراوي الشاب الذي يؤدي الخدمة الإلزامية في الجيش، في فرع للمخابرات العسكرية، حيث يرابط أمام جهاز التنصّت، المراقبة، حيث تمّحي العبارة الشهيرة: «أنا الذي رأيت» لتحل محلها الجملة الأولى في الرواية: «أنا الذي استمعت».

لقد نحّت الروايةُ السياسةَ جانباً، بخلاف ما كان في روايتي روزا ياسين حسن السابقتين (**أبنوس** و**حراس الهواء**). فليس في رواية **بروفا** إلّا نثرات سياسية. ومثل ذلك الإشارة إلى الانتماء الطائفي للراوي (علوي)، فهو لا يريد الإنصات لنقاشات والده عن التخريب ومستقبل الطائفة، إن ذهب حلمها. ومقابل هذا الزهد بالسياسة جعلت الرواية جهدها في الإنساني والنفسي، حيث كان للجنس، ونادرًا للإيروتيكية، الفعل الأكبر. أما مجلى السيرة النصية، فقد خصته الكتابة بتهميشاتها الغزيرة التي إن كانت تنشّط اللعب، فهي تزخر بالتعالم أيضًا.

• استراتيجية اللاتعيين

من النادر أن يقع المرء على رواية لا تحدد مكانها و/أو زمانها، وهذا ما بكّرتُ إلى اقترافه في رواية **السجن** (١٩٧٢)، كما بكّرت إليه حميدة نعنع في روايتها **الوطن في العينين** (١٩٧٩). غير أن اجتماع الضدين على الرواية: مراح اللعب والتخييل مع تفاقم القمع، دفعا استراتيجية اللاتعيين إلى واجهة اللعب الروائي، طلباً للضدين: التقية والفسحة الأكبر للعب.

تلك هي رواية هاني الراهب **رسمت خطاً في الرمال**[٤٠] تستعيض عن أسماء مدنها الروائية بمحمولات الزمن، لتصبح: مدينة «ماذا» و«متى» و«كيف»، وهي مدن-دول النفيطيات كما توالي الرواية التسمية: نفيطية ألف ـ نفيطية باء ـ نفيطية دال. ولن تبخل الرواية بما يعين هذا الفضاء الروائي اللامتعيّن في الخليج العربي وفي حرب عاصفة الصحراء.

تلك هي الرواية الأولى لمنهل السراج **كما ينبغي لنهر** التي صاغت بسحر الإبداع مدينتها حماة، من دون أن تسمّيها، وقد دمّرها الصراع بين أبي شامة ونذير. وبالسحر نفسه صاغت الكاتبة شخصية فطمة، حيةً وميتةً، وأقامت المشهديات الباهرة، ولم ترُم من الإشارات إلى حماة ١٩٨٢ إلا ما يكفي العقود القليلة التالية. فلنقرأ هذا الذي لا يصدَّق: «لا أحد يعرف لماذا أحرقت الفتيات علم بلادهن، أنزلنه من عليائه، بجنون، بعصبية، بوجه محتقن، فسقط فوق الماء الموحل الدائم التجمع أسفل درجات المنصة التي يحيّين العلم منها ويرددن النشيد الوطني. أخذن يدسنه من جميع الجهات حتى تلوث بكامله»[٤١].

أما رواية نهاد سيريس **الصمت والصخب**[٤٢]، فهي تسند بطولتها وسردها إلى كاتب رفض التدجين في قنوات القامع، واعتصم بالصمت، ففصلوه من اتحادي الكتاب والصحافيين، وحرضوا الرفاق الكتّاب على مهاجمته، وسمّوه الكاتب غير الوطني لأنه بِصمْته أساء إلى ملهم الأمة وبوصلة الإنسانية، أي الزعيم الذي جاء به انقلاب عسكري منذ عشرين سنة تسيّد خلالها الحزب الحاكم على البلاد التي لا تسمّيها الرواية، كما لا تحدد لها زمنًا.

٤٠ الطبعة الأولى (بيروت: دار الكنوز الأدبية، ١٩٩٩).
٤١ الطبعة الأولى (الشارقة: دائرة الثقافة والإعلام، ٢٠٠٣)، ص ٩٦.
٤٢ الطبعة الأولى (بيروت: دار الآداب، ٢٠٠٤).

لقد استيقظ بطل الرواية فتحي على الصخب، وبه امتلأ زمن الرواية: يوم واحد هو يوم المسيرة، حيث الحشود المتماوجة المتدافعة وصور الزعيم تتحرك كأمواج البحر فوق رؤوس الجماهير. لكن هذا (الخارج) هو الجحيم نفسه، فالجماهير سمكة كبيرة ومتوحشة بحسب فتحي، الذي يخبرنا أن لا وجود في «مسيراتنا» إلا لفريق واحد أوحد ومطلق، لذلك ينبغي إلغاء جميع فردانيات الأفراد الذين يشلّون الجمهور. وقد توّج الراوي هذا التصوير للزعيم بفقرة تراجع فيها السرد إلى التنظير، وتتعلق بتأليه الملك في الشرق كما تحدّث عنه أرسطو، وبما كان لمحاولة الإسكندر أن يتألّه، وبما ساق هيغل وحنة أرندت في ذلك. ولئن كان هذا التصريف للتنظير خرج في الرواية عن سيولة السرد الساحرة، فقد قرنت الرواية إلى السخرية من الكافكاوية قدراً.

وهذا كاتب أمضى تسعة وعشرين عامًا في السجن، هو عماد شيحا، ثم خرج إلى الحياة وإلى الرواية؛ فبعد روايته **موت مشتهى** (٢٠٠٥) جاءت **غبار الطلع**[٤٣] لتشتغل على استراتيجية اللاتعيين، فتقدم حيوات شبان وشابات تنادوا إلى منظمة لن تسمّيها الرواية، في مدينة من دولة لا تسمّيها الرواية، معانقين أحلامهم وأحلامهن بتبديد ليل الاستبداد والفساد، فغالبوا حتى ذهبوا بدداً.

تنهض الرواية على فعل التذكّر، حيث النتف المعتمة والمتهاطلة، والتي لا ينجلي كثير منها إلا بعد رهق، تكون الرواية عبره قد قدمت سرد شخصياتها الكثيرة، مخلصة لمبدأ الاتصال والانفصال بين الوحدات السردية الكبرى والصغرى، حيث لا يكاد يغيب خطر التتويه بين عشرات الحوادث والشخصيات، ومنها العابر الذي لا تخسر الرواية بحذفه. كما تنهض الرواية على إيقاع السؤال الذي سيبدل صيغه من مبتدأ الرواية إلى منتهاها: ما الذي حلّ بنا؟

• السيرة الروائية أو الرواية السيرية

بالاطراد مع تهميش الفرد بعامة، والمثقف بخاصة، ومع تذرير المجتمع وتعطيل السياسة وتفاقم القمع، أخذ السيري يضاعف حضوره الروائي. وإذا كان الغالب هو أن يترك السيري علامات صغرى أو كبرى ترشد إليه في الرواية، فقد بلغ أحيانًا أن وحّد الراوي أو الشخصية المحورية الكاتب باسمه الصريح، وليس بالتلطي خلف ضمير المتكلم بلا اسم[٤٤].

فهذا حليم بركات يروي باسمه الصريح في روايته السيرية **طائر الحوم**[٤٥]. وهذا خليل النعيمي يروي باسمه الصريح في روايته **تفريغ الكائن**[٤٦]، ويعلن ذلك في موطن متقدم من هذه الرواية السيرية، تمامًا كما ابتدأت رواية **القطيعة**[٤٧] بعبارة «أنا خليل النعيمي». وإذا كان ماضي الكاتب المنفي هو مدار الحكي في الروايتين، فقد أضيف إليه في **تفريغ الكائن** ماضيه وحاضره في المنفى الباريسي، بينما غاب المنفى عن **القطيعة** على الرغم من أنها كتبت هناك، عدا عن عبارات محدودة منقولة عن جدار في الحي اللاتيني وجدار في شارع السين، تقطع السرد، شأن الخلاصات الفكرية أو الحكمية التي تعجّ بها الرواية.

٤٣ الطبعة الأولى (بيروت: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٦).
٤٤ وهذا ما كان في روايتي **المسلّة** (بيروت: دار الحقائق، ١٩٨٠).
٤٥ الطبعة الأولى (الدار البيضاء: دار طوبقال، ١٩٨٨).
٤٦ الطبعة الأولى (القاهرة: دار شرقيات، ١٩٩٥).
٤٧ الطبعة الأولى (القاهرة: دار الثقافة الجديدة، ١٩٩٢).

وهذا وليد إخلاصي يتخلى عن اسمه للراوي الذي يروي بضمير المتكلم روايته **سمعت صوتًا هاتفًا**[٤٨] فيبدأ بالأزمة القلبية التي تعرض لها، ثم يختار مقطعًا من حياته منذ الطفولة حتى ثمانينيات القرن الماضي، حيث تترجع أصداء التحولات الاجتماعية والسياسية في سورية بعامة، وفي حلب بخاصة، وهي مدينة الكاتب الذي تعبق بروائحها روايات وليد اخلاصي دومًا. وكما فعل وليد اخلاصي فعل كثيرون، بالتعويل على الراوي بضمير المتكلم بدلاً من الاسم الصريح أو الاسم الروائي. فمن قبل، هي ذي رواية سليم بركات السيرية **هاته عاليًا، هات النفير على آخره: سيرة الصبا**[٤٩].

وهذه غادة السمّان تسلك سبيلاً آخر في روايتها **الرواية المستحيلة: فسيفساء دمشقية**[٥٠]، حيث لن يطول الانتظار بالمرء حتى تجعله يدرك أن مرمى العنوان ورسالة الرواية هما استحالة السيري في الروائي، أو العكس. فالرواية تستدعي السيرة بالمتداول من سيرة الكاتبة، وببعض الوثائقي الذي انطوت عليه. أما النهج، فقد كان التذكر الرمزي، الأمر الذي ينادي الفن إلى فسحة النسيان الطبيعي وغير الطبيعي، أي إلى فسحة التخييل. هكذا تحضر البومة، التي لازمت شعائريتها حياة غادة السمّان كما هو معروف، من ماضي الطفلة التي كانتها، من فجوة بيت الأسرة الكبير، ومن تعلُّق الأم بصوت البومة. ومثل ذلك كثير وبديع، فيما ترتسم لبطلة الرواية (زين) صورتها في الطفولة، وفي المراهقة، حيث تتوقف الرواية بعد أن تكون قد قدمت سيرة الأم بخاصة، وتلك الشابة الاستثنائية التي تشير إلى كاتبتها.

أما منذر بدر حلوم، فهو يشهر في روايته **سقط الأزرق من السماء**، ومنذ البداية، دفتر مذكرات بطلها (درويش) الذي يسافر إلى موسكو للدراسة، لتتقد النوستالجيا في الرواية، وتشتبك السيرة بها، بما يعني تذويب المكون الأوتوبيوغرافي في الشكل الروائي. ومهما يكن مقدار ما حققت هذه الرواية من ذلك، فنَسبها إلى السيرة الذاتية الإخبارية نسَب متين. وليست رواية وليد إخلاصي **سمعت صوتًا هاتفًا** بعيدة عن ذلك، لما تضمنت من حكايات وأخبار وتجارب ومشاهد، حتى ليبدو أنها حائرة بين تصنيفات باختين جميعاً لهذا النمط من السردية، أي حائرة بين رواية السيرة أو رواية الاعترافات أو رواية السيرة الذاتية، وهذا ما يجعل من **سقط الأزرق من السماء** أنموذجاً لإشكالية النوع أو التجنيس أو التصنيف، مثلها مثل جمهرة من الرواية العربية.

وتعود بنا رواية شهلا العجيلي **عين الهر**[٥١] إلى السيرة النصية، إذ تشتبك هنا بالسيرة الروائية. فالراوية ملّت الترحال بين حلب وعمان، وفي الروايات إشارات جمة إلى الرقة، وكل ذلك ممّا يومئ إلى الكاتبة. كما تعلن الراوية أنها تكتب مشروعها الروائي الذي استلهمته من أيوبة، بطلة **عين الهر**.

أما عبير إسبر، فهي تلتبس حقاً بشخصياتها، كما نقرأ في روايتها **قصقصْ ورق**، حيث يأتي صراخ هذه التي تعلن أنها بريئة من تُهمة السرد وجودة التلفيق، بعدما بلغ سيلها الزبى، إنْ في حياتها السورية، أم في تجربتها مع حزب الله، ونقرأ: «أُعلن براءتي من البشاعة، والخوف، والانتماء لبلدان لا تريدنا، وهويات تجلدنا، تلعننا، ترمي بنا على أرصفة مدنها كالشحاذين، أعلن براءتي، خلاصي، من مخيلتي، من تلفيقي، من صدقي، من كذبي.. ثم خوفًا منكم وبحثًا عن العفو، أبرئ نفسي من كل ما كتبت»[٥٢].

٤٨ الطبعة الأولى (دمشق: دار كنعان، ٢٠٠٣).
٤٩ الطبعة الأولى (بيروت: دار التنوير، ١٩٨٢).
٥٠ الطبعة الأولى (بيروت: دار الآداب، ١٩٩٩).
٥١ الطبعة الأولى (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٦).
٥٢ الطبعة الأولى (بيروت: رياض الريس والنشر، ٢٠٠٩)، ص ١٦٥.

• التراث السردي

من التراث السردي، حضرت **ألف ليلة وليلة** في ولادة الرواية في سورية، على يد فرنسيس المراش، وذلك في روايته **درّ الصدف في غرائب الصدف** (١٨٧٢). وسوف يكون علينا أن ننتظر طويلاً حتى يتلامح فعلٌ ما للتراث السردي في الرواية في سورية، هو فعل **ألف ليلة وليلة** أيضًا، ولكن في الروايات التي طمحت إلى أن تخرج بالرواية من كلاسيكيتها إلى أفق الحداثة، كما في رواية هاني الراهب **ألف ليلة وليلتان** (١٩٧٧) ورواية خيري الذهبي **ليال عربية** (١٩٨٠). وإذا لم تكن الروايات التي سيترجّع فيها صدى ما لـ **ألف ليلة وليلة**، مباشر أو غير مباشر، بنادرة، فمن الروايات التي بُنيت بالتفاعل مع درة السرد العربية، أذكر رواية هاني الراهب **رسمت خطاً في الرمال**، التي بُنيت بالتفاعل مع مقامات بديع الزمان الهمذاني. فكما تحضر شهرزاد وشهريار، يحضر عيسى بن هشام وأبو الفتح السكندري. وهكذا تظهر شهرزاد سجينة في قصر شهريار، بينما يحاضر عيسى بن هشام أستاذًا في جامعة نفيطيةٍ ما، وتهوي بلقيس من عرش مأرب على قاع الـ «بدون»، أي قاع من لا جنسية لهم في نفيطية ما. وعلى إيقاع الحرب يطبق دهريار آل نفيطيان الكتاب (القرآن) ويفتح كتاب النفط، مديرًا ظهره للقرن السابع، ومسرعًا إلى القرن العشرين، يثب عن ظهر الهجين، ويجلس وراء مقعد الليموزين، عيناه تقران بصفوف المطوعين وأسراب العذارى، وهو وحده لديه التكنولوجيا والحرسلوجيا!

مثل هذا الصدى اللغوي القادم من التراث السردي، سيأتي بلبوس آخر في رواية محمد أبو معتوق **بلغني أيها الملك السعيد**[٥٣]، التي تقول في مفتتحها: «بلغني أيها الملك الحزين أن ديكاً من الأسلاك كان واقفاً على الشباك، وكان الشباك واقفاً على الأرض، وكانت الأرض واقفة عن الإنسان والدوران، وكان النوم أغلى منحة، وكان الملوك يحبون الحكايات أكثر من حبهم للنساء الجميلات». ولسوف تجعل الرواية من هذا المفتتح ختامها، وبين الدفتين تتناسل حكايات المختار عاشور وعاتكة والسمكات... وتتعصرن شهرزاد وشهريار، كما تتطعم الـ«ألف ليلية» بالطعم المقامي (الحريري والهمذاني). وتلعب الرواية لعبة المتن والهامش، حيث تعزز الهوامش السخرية الروائية وهي تشكك في المتن أو تشرحه أو تعلق عليه. وعلى المرء أن ينوّه هنا بالسمة الكبرى لروايات محمد أبو معتوق بعامة، وهي سمة السخرية.

على نحو آخر يأتي التفاعل مع **ألف ليلة وليلة** في رواية سوسن جميل حسن **ألف ليلة في ليلة**، حيث تطمح الراوية ديمة أن تكون شهرزادًا جديدة، حتى لو استعادت نداء شهرزاد الأولى (مولاي)، أو تركت عاشقها ومعشوقها بلا اسم، وجعلته المتلقي الصامت. فإذا بشهريار الجديد يصير بالحب أبًا وأخًا وإبنًا ومعلماً وصديقًا، بينما تروي له شهرزاد الجديدة تاريخها الشخصي، أي التاريخ العمومي الذي كُتب بكيانها، فلا تحذو حذو شهرزاد الأولى، بل هي تحرض السؤال في شهريار الجديد، ولا هي تؤجج شهوته أو تدهشه بالغرابة، بل تحلم بأن يكون امتدادها وأن تكون امتداده.

• الرواية والفنون

كان من النادر أن يُلمح أثر ما للتفاعل بين الرواية والغناء أو السينما أو الموسيقى أو الفن التشكيلي، وغير ذلك من الفنون، ومن ذلك النادر أذكر روايات حسيب كيالي **مكاتيب الغرام** (١٩٥٤)، ومطاع صفدي **جيل القدر** (١٩٦٠)، ووليد إخلاصي **شتاء البحر اليابس** (١٩٦٤). غير أن شكلًا مختلفًا من التفاعل بين الرواية والفنون، سيظهر أخيرًا؛ فرواية هاني الراهب **خضراء كالبحار**[٥٤] تقدم شخصيتيها المحوريتين: فراس

---

٥٣ الطبعة الأولى (بيروت: رياض الريس للكتب والنشر، ٢٠٠٩).

٥٤ الطبعة الأولى (بيروت: دار المدى، ٢٠٠٠).

نصار: فنان تشكيلي، ونورما البدر: صحافية وناقدة فنية. وعلى إيقاع الموسيقى الكلاسيكية، ينشب العشق بين الشخصيتين، ويُدمر. كما ترسم الروايات لحظات الإبداع على ذلك الإيقاع، رسمًا أو نحتًا. وقد بدت الرواية في عديد من مشهدياتها، وفي تمفصلاتها، كأنما هي لوحة تتشكل، أو هي لحن يُصاغ. وأمر التفاعل إذن هنا مع الموسيقى أو مع التشكيل هو بنيوي، بينما اكتفت جلّ الروايات الأخرى التي حضر فيها الفن التشكيلي، بأن وسمت بطلها أو بطلتها بهذا الفن، كما في **لوحة الغلاف** لمها حسن، و**وردة الشمال** لحسن صقر، و**سقط الأزرق من السماء** لمنذر بدر حلوم، و**ألف ليلة في ليلة** لسوسن جميل حسن، و**أقودك إلى غيري** (٢٠٠٦) لعائشة أرناؤوط. وبخلاف ذلك، وبما يضاهي إنجاز **خضراء كالبحار** تأتي رواية سليم بركات **الفلكيون في ثلثاء الموت كبد ميلاؤس** (١٩٩٧)، سواء في شخصية الراوي النحات أو المهندس فاسوس المولع بالفن. وبإنجاز مماثل، تتقدم أكثر من رواية لفواز حداد، ولكن بما يتعلق بالموسيقى والغناء والرقص والمسرح والسيناريو. وربما كانت غاية ذلك قد تحققت في **مرسال الغرام**[٥٥]. فمحمود رشوم، الذي هاجر إلى الخليج ليعمل في الإضاءة والديكور والتصوير، يتباهى بأنه وحده يتقن فك شفرة الأصوات الحافلة باللغات. ويبدو رشوم في متاهة الأصوات وهو يدرب الراوي ويحشد الرواية بالرفرفة والدفدفة والشقشقة واللقلقة والبقبقة والسقسقة، وما شاكل ممّا ينادي اللعبة اللغوية الأثيرة في روايات إدوار الخراط وأطروحته العتيدة في غنّة الغناء وهزج الأصوات، غير عابئ بما يتأتى للسرد جراء ذلك من عور.

مع طموح **مرسال الغرام** إلى التأريخ للموسيقى والغناء خلال عقود أم كلثوم، يتوازى الطموح لأن تكون هذه الرواية «جردة»، بالتمفصل مع انقلاب ١٩٦٣ الذي جاء بحزب البعث إلى السلطة. ويتجسد هذا الطموح في شخصية م.ع. القادم من ريف الساحل إلى العاصمة، تراها إشارة إلى أنه علوي(؟) الذي غدا بؤرة الفساد والإفساد، مثله مثل ابن أخيه ل.ع، ومثل الدكتور ج. المسؤول الخطِر الذي حصل على الدكتوراه، وعرفت زوجته السرية الروسية ناتاشا أنه من الـك. ج. ب. السوري.

عبر سرد حيوات هذه الشخصيات الثلاث، وعبر سرد حياة العاهرة لطيفة، وحياة المحقق الذي لا تسمّيه الرواية، عبر ذلك تعري الرواية القمع والفساد. غير أن هذه التعرية التي توسلت البوليسية والسخرية، تغدو غالبًا هجاء عميًا وصارخًا للمؤسسات الإعلامية والإدارية والأمنية والثقافية والحزبية والدينية.. وإذا كان ذلك لم يؤثر في البناء المحكم للشخصيات الروائية، فالمفارقة أنه قد أعلى من الخطابية في الرواية، كما أعلتها التأملات الطويلة التي يسوقها الراوي أو رشوم أو السارد في الفن والحداثة والماركسية..

وعلى هذا النحو من التعرية والهتك في الاجتماع والسياسة، تأتي رواية فواز حداد **مشهد عابر**[٥٦] بالتفاعل بين المسرح والرواية، وهو ما كان قوام رواية حداد **تياترو ٤٩** (١٩٩٣)؛ فالمسرح يصير بنية الرواية، إذ يشكل شخصياتها المحورية كما تشكله، وإذ يشكل مجتمعها كما يشكله. ومن اللافت في **مشهد عابر** فصل عنوانه «الشبيحة» يحذّر فيه جار الصافي أحمد ربيع من الشبيحة. وأحمد، كما يضيف السارد، هو مثل غيره من الدمشقيين، سمع عن الشبيحة، ولم يصادفهم، ويخلط بينهم وبين الأشباح. وإذا كان الشبيحة سيضربون أحمد ربيع حد الموت، تحذيرًا من الاقتراب من إحداهن، فالسارد يتولّى شرح الشتائم التي يسلق الشبيحة بها ضحيتهم، وفي الشرح لا تخفى إشارة السارد إلى أن الشبيحة علويون.

---

٥٥ الطبعة الأولى، (بيروت: دار الريس للكتاب والنشر، ٢٠٠٤).

٥٦ الطبعة الأولى، (بيروت: دار الريس للكتاب والنشر، ٢٠٠٧)، ولهذه الرواية إذن مطرح بين الروايات التي اشتغلت على الطائفية.

خاتمة

فاتنا كثير في هذه الدراسة، يتعلق بكاتب بعينه، أو بظاهرة بعينها. ولأن ذلك سيكون عورة لا يشفع لها ضيق المقام، ولا قصور الجهد عن الإحاطة بمَور الرواية في سورية خلال عقد، فكيف باثنين. لذلك كلّه أختم بذكر سليم بركات، الروائي الكردي السوري الذي يكتب بالعربية، بلغة روائية يندر أن تضاهيها لغة كاتب عربي. وإذا كان الكردي من الفضاء السوري، حيث سيظل مسقط رأس الكاتب المهاجر وموطن طفولته حاضرًا في رواياته كما في شعره، فإن ما يميّز روائيته هو البناء الهندسي الصارم، واشتغال الفكري والفلسفي، والسيرية المواربة، والتخييل المحموم، والحضور المذهل للطبيعة؛ ففي رواية **فقهاء الظلام**[٥٧] يمضي التخييل إلى الغرائبي والعجائبي عبر ولادة بيكاس ونموه وزواجه واختفائه في يوم واحد. ويشتبك ذلك بحفر الكاتب في تاريخ الشمال السوري، وبتأملاته الفلسفية في أصل الإنسان ومعنى الوجود. وفي رواية بركات **معسكرات الأبد**[٥٨] يشتبك الحفر في زمن الاستعمار الفرنسي لسورية مع الفعل الروائي للطبيعة، حيث يفتتح الديكان رش وبلكْ الرواية ويختتمانها، كما يكون الكلبان والإوزات شخصيات روائية.

من ناحية أخرى، أختم هذه المساهمة بذكر ظاهرة الحفر الروائي في التاريخ، وما يدعوه سواي بالرواية التاريخية؛ فقد نشط هذا الحفر في ثمانينيات القرن الماضي، منذ رواية هاني الراهب **الوباء** وعبر ثلاثية خيري الذهبي وثنائية نهاد سيريس ورباعية كاتب هذه السطور. وقد غدت هذه الظاهرة أهجية في روايات خليل الرز **سمك إرلندي**، وخليل صويلح **ورّاق الحب**، وعلي عبد الله سعيد **اختبار الحواس**. ولئن كانت هذه الظاهرة تراجعت لتفسح للشهادة الروائية على الراهن-الحاضر، فهي لا تزال حاضرة وفاعلة في المشهد الروائي، أكان ذلك على أيدي السابقين مثل رواية **فخ الأسماء** لخيري الذهبي (٢٠٠٣)، أم اللاحقين مثل رواية **ورّاق الحب** لخليل صويلح نفسه.

لقد بلغت مدوّنة هذه المساهمة خمسين رواية، منها خمس وثلاثون صدرت بين عامي ٢٠٠٠ و ٢٠١١، ونصف المدوّنة للأصوات الجديدة التي ظهرت خلال العقد الماضي. أما خلاصة القول، فهي أن الرواية في سورية مهجوسة حتى النخاع بالسياسي والاجتماعي، تهتك القائم بإمعان وحرارة يبلغان بها أحيانًا حد الهجاء والثأرية والصراخ. وفي صلب الهتك ينبض الحلم بالبديل الذي تعبّر عنه مفردتا الزلزلة التي تعيشها سورية منذ آذار/مارس ٢٠١١، وأعني: الحرية والكرامة. وإلى ذلك تنامى في الرواية في سورية حضور الكاتبة، وتنامت الرؤية النقدية، والسيرية، وتراجعت سلطة الراوي، كما تراجعت الكلاسيكية ـ وربما يفسر هذا غياب حنا مينه عن هذه الدراسة ـ وفي المقابل، تجدد ألق الكلاسيكية المطعّمة بالحداثي (كما تدلّ على ذلك روايات فواز حداد وحسن صقر) وتعزز التفاعل مع الفنون.

وإذا كان ذلك كلّه لا يغفل عمّا أشرت إليه في البداية من علّة الاستسهال، فلعله قبل ذلك وبعده، يؤكد المكانة المرموقة التي باتت للرواية في سورية، والوعود التي تزخر بها.

٥٧ الطبعة الأولى (قبرص: منشورات بيسان برس، ١٩٨٥).
٥٨ الطبعة الأولى (بيروت: دار التنوير، ١٩٩٣).

المراجع

أبو معتوق، محمد. **بلغني أيها الملك السعيد**. بيروت: رياض الريس للكتب والنشر، ٢٠٠٨.

أرناؤوط، عائشة. **أقودك إلى غيري**. دمشق: دار كنعان، ٢٠٠٦.

إخلاصي، وليد، **سمعت صوتاً هاتفاً**. دمشق: دار كنعان، ٢٠٠٣.

أسبر، عبير. **قصقصْ ورق**. بيروت: الكوكب؛ رياض الريس للكتب والنشر، ٢٠٠٩.

بركات، حليم. **طائر الحوم**. الدار البيضاء: دار طوبقال، ١٩٨٨.

بركات، سليم. **هاته عالياً، هات النفير على آخره**. بيروت: دار التنوير، ١٩٨٢.

ـــــــ. **فقهاء الظلام**. قبرص: منشورات بيسان برس، ١٩٨٥.

ـــــــ. **الفلكيون في ثلثاء الموت: كبد ميلاؤس**. بيروت: دار النهار، ١٩٩٧.

ـــــــ. **معسكرات الأبد**. بيروت: دار التنوير، ١٩٩٣.

بيطار، هيفاء. **امرأة من طابقين**. اللاذقية: مكتبة بالميرا، ١٩٩١.

ـــــــ. **امرأة من هذا العصر**. بيروت: دار الساقي، ٢٠٠٤.

تريسي، ابتسام. **عين الشمس**. بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون، ٢٠١٠.

حداد، فواز. **مرسال الغرام**. بيروت: رياض الريس للكتب والنشر، ٢٠٠٤.

ـــــــ. **مشهد عابر**. بيروت: رياض الريس للكتب والنشر، ٢٠٠٧.

حسن، روزا ياسين. **أبنوس**. دمشق: وزارة الثقافة، ٢٠٠٣.

ـــــــ. **بروفا**. بيروت: رياض الريس للكتب والنشر، ٢٠١١.

ـــــــ. **حراس الهواء**. بيروت: رياض الريس للكتب والنشر، ٢٠٠٩.

حسن، سوسن جميل. **ألف ليلة في ليلة**. بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون، ٢٠١٠.

ـــــــ. **النبّاشون**. بيروت: دار الآداب، ٢٠١٢.

حسن، مها. **بنات البراري**. بيروت: الكوكب - رياض الريس للكتب والنشر، ٢٠١١.

حلوم، منذر. **سقط الأزرق من السماء**. بيروت: رياض الريس للكتب والنشر، ٢٠٠٨.

حيدر، حيدر. **شموس الغجر**. دمشق: دار ورد، ١٩٩٧.

خرتش، فيصل. **موجز تاريخ الباشا الصغير**. بيروت: رياض الريس للكتب والنشر، ١٩٩١.

ـــــــ. **حمّام النسوان**. بيروت: دار المسار، ١٩٩٩.

خليفة، خالد. **مديح الكراهية**. دمشق: أميسا للنشر والتوزيع، ٢٠٠٦.

الذهبي، خيري. **فخ الأسماء**. بيروت: دار الآداب، ٢٠٠٣.

الراهب، هاني. **خضراء كالبحار**. دمشق: دار المدى، ٢٠٠٠.

الراهب، هاني. **رسمت خطاً في الرمال**. بيروت: دار الكنوز الأدبية، ١٩٩٩.

الرز، خليل. **سمك إرلندي**. دمشق: دار الينابيع، ٢٠٠٤.

السراج، منهل. **كما ينبغي لنهر**. الشارقة: دائرة الثقافة والإعلام الشارقة، ٢٠٠٣.

ـــــــــ. **على صدري**. بيروت: قدمس للنشر والتوزيع، ٢٠٠٧.

السمان، غادة. **الرواية المستحيلة: فسيفساء دمشقية**. بيروت: منشورات غادة السمان، ١٩٩٩.

سيريس، نهاد. **الصمت والصخب**. بيروت: دار الآداب ٢٠٠٤.

شيحا، عماد. **غبار الطلع**. بيروت؛ الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٦.

صقر، حسن. **امرأة قرب التمثال**. دمشق: دار الحصاد، ٢٠٠٣.

ـــــــــ. **وردة الشمال**. دمشق: وزارة الثقافة، ٢٠٠٨.

صويلح، خليل. **ورّاق الحب**. دمشق: دار البلد، ٢٠٠٢.

ـــــــــ. **بريد عاجل**. دمشق: دار نينوى، ٢٠٠٤.

ـــــــــ. **دع عنك لومي**. بيروت: دار الآداب ٢٠٠٦.

ـــــــــ. **زهور وسارة وناريمان**. بيروت: دار الآداب ٢٠٠٨.

العجيلي، شهلا. **عين الهر**. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٦.

عزام، ممدوح. **قصر المطر**. دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٩٨.

ـــــــــ. **أرض الكلام**. دمشق: دار المدى، ٢٠٠٥.

العلي، غازي. **سموات الوحشة**. بيروت: الكوكب؛ رياض الريس للكتب والنشر، ٢٠٠٩.

عمر، أحمد. **خلاف المقصود**. بيروت: دار هرو، ٢٠٠٨.

عويد، ماجد رشيد. **الغلس**. بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون، ٢٠١٠.

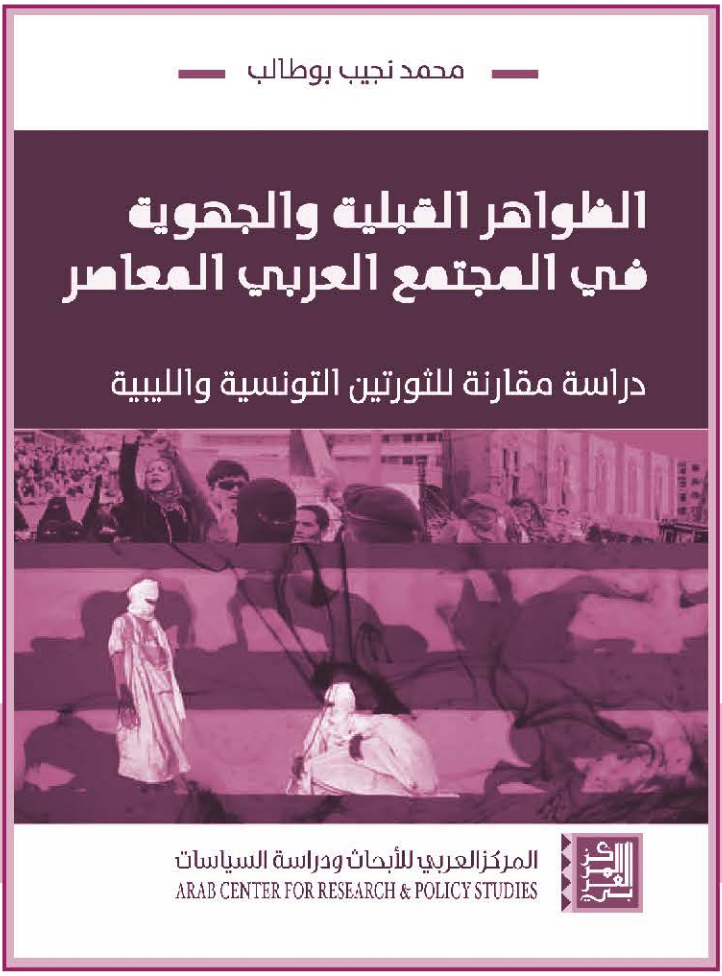
النعيمي، خليل. **القطيعة**. القاهرة: دار الثقافة الجديدة، ١٩٩٥.

ـــــــــ. **تفريغ الكائن**. القاهرة: دار شرقيات، ١٩٩٥.

يزبك، سمر. **صلصال**. بيروت: دار الكنوز الأدبية، ٢٠٠٥.

ـــــــــ. **رائحة القرفة**. بيروت: دار الآداب، ٢٠٠٨.

ـــــــــ. **لها مرايا**. بيروت: دار الآداب، ٢٠١١.



صدر حديثاً

محمد نجيب بوطالب

الظواهر القبلية والجهوية في المجتمع العربي المعاصر

في غمرة الثورات التي شهدتها المنطقة مع بداية عام ٢٠١١، برزت في عدة أقطار عربية أحداث تحركها النزعة القبليّة، أثرت في الحراك السياسي، وفي طبيعة الصراعات القائمة بين الأنظمة السياسية والمجتمعات المنتفضة؛ وهو أمر يدفع الباحثين إلى إعادة النظر في رصيد التحليل الاجتماعي-السياسي على المستويين القُطري والعربي، بعدما أصبحت الظاهرة القبليّة وامتداداتها وتشكلاتها أو تمظهراتها السياسية الجديدة، تحتاج إلى المزيد من التحليل والفهم، في ظلّ الحضور الفاعل للبنى الحميمية في النسيج المجتمعي ومؤسساته.

تهدف هذه الدراسة إلى التعمق في الأبعاد السياسية للظاهرة القبليّة في المجتمعات العربية المعاصرة، وتحديداً في تونس وليبيا، بعد موجة الثورات الشعبية التي اجتاحت المنطقة، كما تهدف إلى الكشف عن الآليات المتحكمة في علاقة الدولة بالمجتمع، من حيث هذه الجوانب، التي ظلت خفيّة أو مجهولة لدى دارسي الظاهرة القبليّة وامتداداتها الجهوية.

وليد أبو بكر*

بعض التحوّلات الخاصّة في الرواية الفلسطينية الجديدة

ثمّة صعوبات خاصة تكتنف دراسة الرواية الفلسطينية، أكثرها ناجمٌ عن الاحتلال والشتات وما يفرضانه من عزلة ثقافية خانقة تقيّد حتى حركة المراجع والمصادر بين الداخل والخارج. وثمّة ضروب من القصور في الدراسات الجامعية التي تتناول الرواية الفلسطينية، على رأسها عدم تجاوزها الأسماء القديمة المعروفة، مع أنّ الرواية الفلسطينية تحظى بمزيد من اهتمام الكتّاب الفلسطينيين وتأتي إليها أجيال جديدة تجلب معها موضوعاتها وسماتها الشكلية الجديدة، حتى بتنا أمام رواية شابة تتعامل مع حياة حقيقية بعيدًا عن الحلم المكسور، وبعيدًا عن الكتابة استنادًا إلى التاريخ، وعن مدن لم يرها الكاتب قط.

ترصد هذه الدراسة انقطاعًا يكاد يكون تامًا بين ما كان يُكتب من رواية فلسطينية قبل سنوات وكثير مما يكتبه الآن الروائيون والروائيات، خاصة الشباب، حتى بتنا أمام ثلاثة اتّجاهات في الرواية الفلسطينية: اتجاه الأجيال السابقة (خارج الوطن أو بين ما عادوا إليه)؛ اتجاه كتّاب الداخل قبل أوسلو؛ اتجاه كتّاب الرواية الشباب داخل الوطن الفلسطيني، ممن عايشوا تجربة كبرى هي «الانتفاضة الأولى» التي يعدّها الباحث أول تأكيد موضوعي لهوية الفلسطيني تحت الاحتلال. وبالطبع، فإنّ التغيّر هنا لا يخصّ الموضوعات فقط، بل التفاصيل الفنية أيضًا: تعدد الأصوات، التعامل المختلف مع المكان والزمان، والتنوّع الواسع في الشخصيات التي يمكن تصويرها، وغير ذلك.

تمهيد

إن أول ما يمكن أن يلاحَظ، عند التطلع نحو مراجع تخصّ الرواية الفلسطينية بعد تسعينيات القرن الماضي، سيكون ندرة المراجع الجادة والمفيدة، التي تقدّم وجهة نظر نقدية في النصوص، ولا تكتفي بمادة إحصائية يجري تفريغها وتصنيفها في ما يشبه القوائم التي لا تقول شيئًا. كما سيلاحَظ أن معظم هذه المراجع ليست سوى دراسات تقليدية تهدف إلى نيل درجات علمية، من جامعات عربية، ربما بهدف تسهيل عملية

* كاتب وناقد فلسطيني.

الحصول على عمل؛ لذلك تكون هذه الدراسات مملة، وفيها حجم كبير من التشابه إلى حدّ الإزعاج، فهي منذ البداية تكاد تعتمد على المراجع ذاتها، والمصادر ذاتها أيضًا، وكثيرًا ما تكون الأولى مجرّد تنظيرات قديمة، تدخل في العام دون الخاص، وكثيرًا ما يكون هناك اقتصاد في الأخيرة، لأنها لا تستطيع الوصول إلى بعض الإنتاج الذي يدخل في المادة التي تدرسها، إذا كانت سمعتْ عن هذا الإنتاج أصلاً.

ويمكن القول إن كثيراً من هذه الدراسات أُعدّ تحت ظروف تصعّب على الباحث عمله، ومن أبرزها بالطبع ظروف الاحتلال، إذا كان الإعداد حدث داخل فلسطين أو خارجها؛ فهذه الظروف فرضت على المجتمع، ومن ضمنه الدارسون، عزلة ثقافية خانقة، لا تسمح بالوصول إلى المصادر الخارجية بالنسبة إلى من هم في الداخل، ولا تسمح بوصول الإنتاج الأدبي الداخلي، لمن هم في الخارج، وبذلك تمنع الاطلاع على الإنتاج الإبداعي والإنتاج النقديّ في الاتجاهين. وهي ظروف لم تتوقف بعد مسيرة أوسلو، بقوّة العادة أو الاستمرار من ناحية، ولأسباب ثقافية واقتصادية من ناحية أخرى، وهي أسباب يقف الاحتلال عاملاً وراءها أيضًا.

لذلك، فإن الدراسات التي أُعدّت حول الرواية الفلسطينية في الخارج، على قلّتها، اقتصرت على ما وصل إليه الباحثون في الخارج أساسًا. وكان لدى هذه الدراسات نقص هائل في الاطلاع على ما أُنتج داخل فلسطين التاريخية، باستثناء القليل الذي تسرّب، بسبب شهرته، خصوصًا من الفنّ الروائي، كما هو الحال مع كتابات إميل حبيبي. يضاف إلى ذلك أن التطلع إلى الدرجة العلمية كهدف، والعمل من أجله بطريقة تقليدية تستند إلى الأشكال الجاهزة في البحث، كثيرًا ما يُحْدِثان قصورًا في بذل الجهد، حتى وإن كان ممكنًا.

من أجل ذلك، يسهل اكتشاف تخلّف هذه الدراسات عن ملاحقة النموّ المتزايد في الإنتاج الروائيّ الفلسطيني، الذي تضاعف مرات داخل فلسطين المحتلة، وتفوّق عدديًا على ما يوازيه في الشتات، خصوصًا في العقدين الأخيرين.

توصل يوسف الشحادة، في كتابه **الرواية الفلسطينية في الضفة والقطاع**، إلى رصد ١٥ رواية بين عامي ١٩٩٠ و ١٩٩٣ في الضفة الغربية وقطاع غزّة، معظمها لا يستحقّ أن يُنسب إلى فن الرواية[١]. أما زكي العيلة، في كتابه **المرأة في الرواية الفلسطينية**[٢]، فدرس ١٣ رواية صادرة منذ أوائل التسعينيات، داخل فلسطين وخارجها، بعضها أيضًا لا يستحقّ أن يُنسب إلى فنّ الرواية، وذلك بين ٤٦ رواية وردت في الدراسة التي صدرت له في العام ٢٠٠٢، إلا أنه عاد ودرس ٣٠ رواية صدرت في الضفة الغربية وقطاع غزة، بعد أوسلو (١٩٩٤)، بعضها لا يستحقّ الدراسة أيضًا، في كتابه التالي **صورة الذات والآخر في الرواية الفلسطينية في الأرض المحتلة**[٣]، الذي صدر بعد خمس سنوات، بينما رصد علي حسن خواجا معظم ما صدر من أعمال روائية في المنطقة نفسها، منذ انتفاضة الأقصى في العام ٢٠٠٠، حتى موعد صدور كتابه في العام ٢٠٠٩، فأشار إلى ٤٩ رواية من تأليف ٣٠ كاتبًا (بعد حذف أربعة أسماء يعيش أصحابها خارج فلسطين، وإن صدرت رواياتهم داخلها)[٤]. ومن السهل أن يلاحَظ أن معظم هذه الروايات صدر بعد العام ٢٠٠٠، وأن نصف هذه الروايات، على الأقل، هو الإصدار الأول لكاتبه الشاب، وهو ما يشير إلى أن فنّ الرواية يحظى بمزيد من اهتمام الكتّاب الفلسطينيين، الذين كان نشاطهم أوسع في كتابة القصة، التي لا تزال أثيرة لديهم، كما أنه يمكن اعتبارها أفضل فنيًا على وجه خاص.

---

١ يوسف الشحادة، **الرواية الفلسطينية في الضفة والقطاع** (رام الله: وزارة الثقافة الفلسطينية، ٢٠٠٩)، ص ١٨.
٢ زكي العيلة، **المرأة في الرواية الفلسطينية** (رام الله: مركز أوغاريت الثقافي للنشر والترجمة: ٢٠٠٢).
٣ زكي العيلة، **صورة الذات وصورة الآخر في الرواية الفلسطينية في الأرض المحتلة** (رام الله: مركز بيت المقدس للأدب، ٢٠٠٧).
٤ علي حسن خواجا، **في استنطاق الرواية الفلسطينية المعاصرة** (رام الله: مركز أوغاريت الثقافي، ٢٠٠٩)، ص ١٢ ـ ١٤.

ويمكن الإشارة، تاليًا، إلى إن هذا العدد تزايد بالنسبة نفسها أو أكثر، بعد توالي صدور عدد من الروايات في السنوات التالية؛ إذ أصدر عدد من الكتّاب الذين وردت أسماؤهم في ما رُصد، أعمالاً إضافية، كما ظهرت إلى جانبهم أسماء أخرى لكتّاب نشروا أعمالهم الروائية الأولى. إن هذه الإشارة، كبداية، لا تجعل الثقة كاملة في الدراسات (الجامعية) المنجزة، التي غالبًا ما تتوقف عند آخر إنتاج روائيّ، مما لا يتجاوز الأسماء القديمة المعروفة، التي لم تنتج شيئًا خلال الزمن الأخير، والتي رحل معظم أصحابها على أي حال، وأخلى الساحة للأقلام الجديدة، التي تحتاج إلى دراسة وتقييم مختلفين، عند التعامل مع ما تكتب.

إن من الصعب الحديث عن التجريب في الرواية الفلسطينية المعاصرة، أو عن الحداثة فيها، أو المقاومة، أو عن أي أفكار أخرى، عندما لا يتوافر ما يمكن التوقف عنده، سوى ما أنتجه الكتّاب الذين تتكرّر أسماؤهم وتستعاد كتاباتهم منذ بداية ثمانينيات القرن الماضي، من غسان كنفاني إلى جبرا إبراهيم جبرا، وصولاً إلى إميل حبيبي؛ وعندما يتوسع الأمر تُضاف إليهم بضعة أسماء صنعت شهرتَها ظروف الثورة الفلسطينية في سبعينيات القرن الماضي، أكثر ممّا صنعتها جودة إبداعهم في كثير من الأوقات، مثلما كان الحال مع من يمكن أن نسمّيهم أدباء الفصائل الفلسطينية، أو أدباء «المحاصصة» الفصائليّة التي لا تزال تفرض شروطها حتى الآن، على ما يخصّ التجمعات الثقافية من ناحية، وعلى الترويج للإبداع الفرديّ من ناحية أخرى، وهو ما يسيء إلى حضوره. مع ذلك، يمكن أن يلاحَظ أن هذا النوع من «المحاصصة» ظلم بعض من ينتمون إلى «جيل الثورة» من الكتّاب، الذي جاء وسطًا بين رواد الرواية الوطنية الفنية وكتّاب مرحلة أوسلو، إذ لم تُتَح لذلك الجيل وسائل الرعاية أو الدعاية التي كُرّست لغيره، وخصوصًا في بيروت، التي أُطلق عليها في حينه لقب «المركز»، واستأثرت بكلّ الاهتمام.

إن كاتبًا له صوته الخاص، مثل عدنان عمامة (الذي رحل منذ سنوات)، ظلّ بعيدًا عن الانتشار الذي وصل إليه عدد من زملائه، رغم أنه كثيرًا ما تفوّق على بعضهم في إنتاجه، خصوصًا في المادة الروائية التي استقاها مع هؤلاء الزملاء من الروائيين الفلسطينيين من تجربة بيروت، أو من الانخراط في المجتمعات التي عاشوا فيها، كما فعل في روايته **الولد سلمان**[٥]، التي حولت حرب لبنان إلى ما يشبه القنبلة التي أجهزت على الجسد الفلسطيني المقاوم، ووزعت أعضاءه على أمكنة الشتات الجديدة. هذا الجيل «الفصائليّ» هو الذي استمرّت شهرته بعد الرحيل عن لبنان، تضاف إليه أسماء قليلة جاءت من داخل الأراضي الفلسطينية، مثل سحر خليفة، بينما ظهر في موازاة ذلك جيل جديد، يمكن أن يسمّى جيل مرحلة الانتقال، وهي مرحلة غير واضحة الملامح، خصوصًا بعد إذ قاطعها الانكفاء الذي حدث للثورة الفلسطينية، ثم قاطعتها النتائج التي ترتبت على اتفاقات أوسلو.

لقد أصيب إنتاج هذا الجيل بالحيرة، وبالارتباك، بين الكتابة عن القضية، من خلال الماضي أو الرموز، والكتابة عن الواقع الذي يعيشه، وربما يعيشه حلمه المتعلّق بقضيته أيضًا، داخل التجمعات الفلسطينيّة في الشتات، أو داخل المجتمع العربي الذي تعيش فيه. وفي هذا الاتجاه، يمكن الإشارة إلى إنتاج حسن حميد (في دمشق)، وأحمد عمر شاهين (في القاهرة)، وجمال ناجي (في عمّان). وقد انشغلت بعض كتابات هذا الجيل - إلى حد ما - بمتابعة ما يجري داخل المجتمعات التي يعيشون فيها، من دون ارتباط مباشر بالقضية، كما فعلت ليلى الأطرش في عدد من رواياتها، ومنها تلك التي تقدّم شخصيات فلسطينية خارج أوطانها. وتُعتبر رواية **مرافئ الوهم**[٦]، نموذجًا لهذا الاتجاه، وهي تعالج علاقات إنسانية متعددة، فيها كثير من التعقيد الذي يتعلق بحرية الفعل لدى المرأة،

٥ عدنان عمامة، **الولد سلمان** (دمشق: دار الجليل للنشر والدراسات والأبحاث الفلسطينية، ١٩٨٤).

٦ ليلى الأطرش، **مرافئ الوهم** (رام الله: مركز أوغاريت الثقافي، ٢٠٠٥).

داخل وسط إعلامي ينتمي إلى عدد من الأقاليم العربية، بما فيها فلسطين، من دون أن تشكل القضية فيها موضوعًا مركزيًا أو مباشرًا.

حضور الوطن وغيابه

ممّا يلفت النظر أنّ الكتّاب الذين عاشوا قريبين من الأرض المحتلة، في التجمعات الفلسطينية التي لجأت إلى الدول المضيفة المجاورة، لم يُنظر إليهم باعتبارهم كتّابًا في المنفى، حتى وهم يكتبون عن فلسطين، كما نُظر إلى آخرين حملتهم ظروف الحياة أو العمل إلى بلاد أبعد، مثل دول المهجر البعيد، ودول الخليج العربي، غير البعيد، حيث تشكلت تجمعات فلسطينية كبيرة، كادت تتحول إلى مجتمعات داخل المجتمعات، فأنتجت بعض الأدباء المعروفين، على قلّتهم. ويمكن الاتجاه، في تفسير ذلك، إلى أن الشعور بالاستقرار الاجتماعي، نتيجة تقارب الثقافات والعادات، كان أوضح في الأردن وسورية ولبنان مثلاً، منه في أي دولة أخرى وصل إليها المهجّر الفلسطيني، بينما لم يكن متوافرًا في تلك الدول، ربما لأنها لا تسمح بتنامي مثل هذا الشعور رسميًا وشعبيًا من ناحية، أو لأن الإحساس بالحنين إلى الوطن يزداد مع تنامي الشعور بالنفي، خصوصًا كلما بَعُد المنفى واختلف، وهو ما جعل بعض من عاشوا هناك من الكتّاب، يعبّر عن نفسه روائيًا بالحنين الذي «يربط المكان بالقداسة»[7]، على حد تعبير عبد الرحمن ياغي وهو يتحدث عن كتاب فاروق وادي **منازل القلب**[8]، أكثر من الالتفات إلى الحياة التي يعيشها، والتي صوّرتها قلّة قليلة منهم، لكنها قدمت وجهة نظر الكاتب في البلد الذي يعيش فيه، لا في تجمعات شعبه هناك، وكانت في معظمها عن تجارب مدرسين فلسطينيين عملوا في مجتمعات عربية شعروا بأنها غريبة عنهم. وتُعتبر رواية جمال يونس **الرأس**[9] نموذجًا لمثل هذه الأعمال التي تشكل رافدًا واضحًا في الرواية الفلسطينية، خصوصًا عند الحديث عن العمل في دول النفط. وهي رواية تشتقّ شكلها من حضور الصحراء فيها بقوة، ولذلك وصفت بأنها غرائبية أو «من أدب الفانتازيا»[10]، لأنها تقدّم معظم شخصياتها كرموز، بمن فيها الراوي، البطل الفلسطيني، الذي يظلّ «حاضرًا وفاعلاً، يلعب لعبة الشاهد والراوي وصانع الحدث، أو الشريك فيه أحيانًا»[11]، في أرض لا تضمن له البقاء فيها إلا بما شاءت.

وكانت الكاتبة حزامة حبايب استثناء بين جميع كتّاب الرواية في تصوير التجمعات الفلسطينية التي سحقتها ظروف الحياة، ثمّ ظروف السياسة، في تلك المنطقة العربية، فخرجت عن الأنماط الفلسطينية في الكتابة عن المنفى، فلا هي سعت وراء الحلم، ولا قادها الحنين إلى نوع من البكاء والتمني، لكنها صورت مجتمعًا معلقًا بين الانتماء إلى وطن ضائع، والحياة في مكان لا يسمح هو، ولا يرغب الفلسطينيّ فيه، ولو فكريًا، بأن يتشكل فيه وطن بديل، وهو ما جعل هذه التجمعات قابلة للتفتت، كما حدث بالفعل، وجعل بكاءها الروائيّ على ظروف الفلسطينيّ ذاتيًا وداخليًا إلى حدّ بعيد، وإن كان من السهل تعميمه على كلّ تجمع شبيه. في روايتها **قبل أن تنام**

٧ عبد الرحمن ياغي، **في النقد التطبيقي مع روايات فلسطينية** (عمان: دار الشروق، ١٩٩٩)، ص ١٧٤.

٨ فاروق وادي، **منازل القلب** (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٧).

٩ جمال يونس، **الرأس** (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٦).

١٠ صالح خليل أبو أصبع، **الرواية الفلسطينية والمنفى** (أبو ظبي: اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، ٢٠٠١)، ص ٥٥.

١١ صالح أبو أصبع [وآخرون]، **نحو دراسة تأصيلية للرواية الفلسطينية المعاصرة** (رام الله: مركز أوغاريت للنشر والترجمة ٢٠٠٠)، ص ٥٦.

الملكة[١٢]، صوّرت حزامة حبايب ذلك التجمّع بأنه يبدي هدوءًا ظاهريًا، ويخفي غليانًا داخليًا، ليس الفقر وحده دافعه، وإنما ظروف أخرى كثيرة، تجعل الشعور بالاستقرار بعيد المنال، لأنه في واقعه مجرّد إحساس خادع ومؤقت، وسوف تستطيع أي هزّة عميقة أن تكسره. الرواية توحي بانطباع يقول إن حياة الفلسطيني في تجمعاته الخليجية ليست سوى نوع من التحايل على الحياة، يجعله يعيش يومه بالقوّة لا بالفعل، وهو يحرص على ترقيع واقعه الاقتصادي، وسط رفاهية هائلة تحيط به، ويتمتع بها غيره.

إن النساء المدبّرات في الرواية يخترعن «مخابئ سرية»[١٣] طريقة لتوفير شيء من المال القليل الذي يحصل عليه الأزواج العاملون، حتى يوفرنه لحين حاجة، وهي مخابئ تتحول إلى نوع من الأحاجي التي تستدعي كثيرًا من التندر، خصوصًا أن الرواية تتابع تفاصيل الحياة اليومية للعائلة الفلسطينية المتواضعة الدخل، كما هي الحال لدى غالبية هذا التجمع، متابعة ترسم صورة بليغة لمجتمع داخل مجتمع، تضافرت ظروف حياته كي تجعله محافظًا على خصوصيته، ومن هذه الظروف قلقه العام، بسبب حرمانه من الوطن والمواطنة معًا، ولذلك فإن ذلك الإحساس الخادع بأننا «كنا نعيش في بيوتنا كأننا عائشون فيها أبدًا»[١٤] سوف تبدده طرقات صاحب البيت، مهددًا بكسر الباب، وهو يطالب بالإيجار المتأخر؛ كما أن الإحساس بأن «الكويت سترجع إلينا، بلدنا الوحيد الذي عرفناه»[١٥]، سوف ينتهي إلى نقيضه، مع الاضطرار إلى الرحيل الذي يكاد يكون إجباريًا، وهو الرحيل الذي حمل فيه الفلسطينيّ خلاله وطناً في سيارة، فأعادت الرواية بذلك تمثيل النزوح الأوّل، ماديًا وعاطفيًا.

ألوان من الهروب

مثل هذا الصدق الذي يتعامل مع حياة حقيقية، بعيدة عن الحلم المكسور، لم تستطع الرواية الفلسطينية، خارج فلسطين، وخصوصًا في المنافي القريبة منها، أن تتوصل إليه بقوة، فألجأت الحيرة بعض الروائيين إلى نوع من العودة الخيالية إلى فلسطين، عن طريق الاستماع إلى راوٍ – ليس هناك ما يضمن أنه قادر أو موضع ثقة – يتحدّث عنها، كما فعل حسن حميد وهو يكتب عن مدينة القدس، في روايته **مدينة الله**[١٦]، فيحاول – سماعيًا – أن يرسم خطوطًا جغرافية ودرامية، لمدينة لم يرها قط، في تعبير لا يمكنه أن يكون كاملاً؛ أو عن طريق رحلة –قد تكون خيالية– يقوم بها ربعي المدهون في رواية **السيدة من تل أبيب**[١٧]، فلا تحقق الوضوح الذي أراده، ولا تتقن وصف مكان لا معرفة لصاحب الرحلة به، بالإضافة إلى ما تثيره من إشكاليات حول طبيعة العلاقة مع امرأة مرافقة تنتمي إلى الاحتلال، ضمن شروط الحساسية التي يحملها مثل هذا التوجّه. وإذا اعتُبر الميل نحو «العودة المتخيلة» إلى الوطن نوعًا من الهروب الذي فرضته العودة المنقوصة بعد أوسلو، خصوصًا ممّن لم تتح لهم مثل هذه العودة من فلسطينيي الشتات، فإن هناك هروبًا أكبر في اتجاهات أخرى، مارسه الجيل الأسبق من الروائيين، وجيل الفترة الانتقالية أيضًا، وهو الهروب –لا شعوريًا– إلى التاريخ.

---

١٢ حزامة حبايب، **قبل أن تنام الملكة** (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠١١).

١٣ حبايب، ص ٤٧ وما بعدها.

١٤ حبايب، ص ١٧٦.

١٥ حبايب، ص ١٨٤.

١٦ حسن حميد، **مدينة الله** (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٩).

١٧ ربعي المدهون، **السيدة من تل أبيب** (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٩).

جاء بعض ذلك من باب تقليد «موضة» الكتابة استنادًا إلى التاريخ، وهو تقليد كثيرًا ما وقع فيه الروائيون العرب في السنوات الأخيرة التي جاءت بعد النجاح الكبير الذي حققته روايات أمين معلوف، كما هي عادة كثير منهم في أن يُهرعوا إلى تقليد أي نمط في الكتابة يحقق انتشارًا؛ كما جاء أيضًا من باب تجنب الكتابة عن واقع فلسطينيّ أخير، يكاد يكون ساكنًا في الظاهر، ويصعب عليهم أن يستشعروا غليانه الداخليّ، كما سيفعل بعدهم جيل يعيش هذا الغليان. والعودة إلى التاريخ تسير في مسارين: الأول اعتمدته الرواية الفلسطينية كثيرًا، واستند إلى إعادة كتابة الذاكرة من أحداث تعود إلى زمن النكبة (١٩٤٨) وما رافقه من مجازر ومقاومة واقتلاع وتشريد، كما في معظم الروايات الفلسطينية التي سجلت تلك المرحلة، ومن بينها ثلاثية نمر سرحان الروائية **طريق بين الجبال، المطارد،** المخفية[١٨]؛ أما الثاني فيتعلق بالعودة إلى تاريخ يُستقى من البحث، سواء أكان بعيدًا إلى حدّ ما، كما في رواية إبراهيم نصر الله **قناديل ملك الجليل**[١٩]، التي تروى سيرة الوالي الفلسطينيّ ضاهر العمر وتختلط فيها الوقائع التاريخية بما هو متخيل، أم كان أقرب من ذلك، كما في رواية سحر خليفة **أصل وفصل**[٢٠]، التي تروي ظروف المجتمع الفلسطيني، والمعارضة الفلسطينية لوعد بلفور، بعد الانتداب البريطاني على فلسطين.

وهذا النوع من الكتابة لا يضيف كثيرًا إلى التجارب الفلسطينية السابقة؛ فمع أن الرواية تعتمد على اختيار الأحداث التي تدخلها في نسيجها، حتى ترسل مقولتها من خلالها، فإن الالتزام بالتاريخ كثيرًا ما يوقع الكاتب في مزالق لا يحسن أن يقع فيها: فما هي الحكمة التي يمكن أن تعود على قارئ رواية، حين يجد أبناء ضاهر العمر يتآمرون عليه مع أعدائه[٢١]، وكيف يمكن أن يفسر انحياز المزاج الروائيّ إلى العدو -حتى من باب الواقعية- كما يحدث - مرّات - عند سحر خليفة، ومنه مثلًا أن تصف صمود العدو بأن «ناس المستوطنات ماتوا من الجوع، أكلوا الأعشاب، أكلوا السحالي والجرذان، شربوا ماء الآبار العتيقة ومضغوا الخرفيش، ورفضوا التسليم، فواصلنا الحصار»[٢٢]، وهو ما يعني بوضوح نوعًا من الانحياز إلى المستوطنين المحاصَرين، ضدّ الثوار الذين تفترض الرواية أنهم مجاهدون يدافعون عن وطن يجري احتلاله بقوة السلاح. وبالرغم من أن كتّاب الرواية الفلسطينية خارج فلسطين أوسع تجربة من كتّابها في الداخل، خصوصًا بعد رحيل رمزها الكبير إميل حبيبي، فإن كتّاب الداخل في الغالب لا يقعون في مثل هذه الأخطاء التي تتعلق بالمكان، لأنهم يعرفونه، ولا بالمزاج، لأنهم يعرفون العدوّ عن قرب، إلا إذا كان هذا التوجه مقصودًا لدى من يكنّ الإعجاب، حتى من دون وعي منه، لمن يحتلّ وطنه.

ربّما كان أحمد رفيق عوض صاحب أوسع تجربة روائية، من ناحية عدد الروايات التي نشرها، بين الكتّاب داخل فلسطين، كما أن للشخصيات الإسرائيلية حضورًا أوفر في أعماله، ولذلك يبدو من الصعب افتراض وجود عفوية في أن تصف روايته **آخر القرن**[٢٣] جنود الاحتلال بأنهم «جنود جيش الدفاع»[٢٤]، حتى وإن كان هذا هو الاسم الرسمي لجيش الاحتلال لدى أصحابه. ثمّ إنّه يقدّم صورة إيجابية تثير الإعجاب بالمفاوض الإسرائيلي، في مقابل صورة المفاوض الفلسطيني التي تثير النفور، وتنتهي به وهو يعمل في شركة تملكها امرأة

١٨ نمر سرحان، **ثلاثية روائية** (رام الله: دار الشروق، ٢٠٠٤).

١٩ إبراهيم نصر الله، **قناديل ملك الجليل** (بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون، ٢١١٢).

٢٠ سحر خليفة، **أصل وفصل** (بيروت: دار الآداب، ٢٠٠٨).

٢١ نصر الله، ص ٤٠٣ وما بعدها.

٢٢ سحر خليفة، **حبّي الأول** (بيروت: دار الآداب، ٢٠١٠)، ص ٢٦٤.

٢٣ أحمد رفيق عوض، **آخر القرن** (القدس: اتحاد الكتاب الفلسطينيين، ١٩٩٩).

٢٤ عوض، ص ٢٤.

«ذات علاقات مشبوهة»[٢٥]: فبالإضافة إلى المظهر الجذاب الذي يتمتع به المفاوض الإسرائيلي، فإنه «ماهر جدًا في إدارة مفاوضاته، فهو يختار الشكل الأنسب في طرح القضية التي يودّ ربحها (...) إنّ كلّ مفاوض فلسطيني فوجئ تمامًا من حجم المعلومات الدقيقة الهائلة التي يملكها المفاوض الإسرائيلي (...) وأكثر من هذا، فالإسرائيلي يرى نواقصنا وعيوبنا أكثر منا»[٢٦]. والرواية مليئة بمثل هذه الأوصاف التي لا توجد بهذا القدر من الوضوح لدى أي كاتب فلسطينيّ آخر، حين يتعامل مع شخصيات يكون مضطرًا إلى الاحتكاك بها، بسبب واقع الاحتلال، الذي جعلها من الشخصيات الروائية التي تتكرّر في الإنتاج الروائي داخل فلسطين. ومثل هذا الإنتاج لا يمتاز بِسِمَة إدخال هذه الشخصيات فقط، ولكنه في الغالب مختلف عن الإنتاج الذي سبقه، لا بموضوعاته التي يلتقطها من معاناته وحسب، وإنما بأولوياته أيضًا، وبنوعية تجاربه، وهو ما ينعكس بعد ذلك على الأسلوب الفني ذاته.

من الخارج إلى الداخل

من المهم الإشارة إلى أن ما هو قريب من الانقطاع التام قد حدث بالفعل بين ما كان يُكتب من رواية فلسطينية قبل سنوات، وكثير ممّا يكتبه الآن الروائيون والروائيات، وخصوصا الشباب منهم، داخل فلسطين، وإلى أن مرحلتين في الحياة الفلسطينية تسببتا في مثل هذا الانقطاع: واحدة منهما جاءت من خارج الوطن، وحملت ملامح النكبة، وما رافقها من حلم بالتحرير، والثانية ارتبطت بالحياة داخل الوطن، في صدام يومي مع الاحتلال، ونضال لا يتوقف من أجل التحرّر، خصوصًا بعد الآثار العميقة التي أحدثتها الانتفاضة الأولى في شخصية الفلسطيني، وفي العلاقة بينه وبين المحتل، حين جعلت كلّ طرف يشعر بانفصال كلّي عن الطرف الآخر، فجعلت الاحتلال يشعر باستحالة تطويع الفلسطينيّ، وجعلت الفلسطينيّ يرفض أن يكون تابعًا للاحتلال، ثم يصطدم به، وهو ما لم تظهر له ثمار في اتفاقيات التسوية، باستثناء أنها سمحت بعودة عدد قليل من الكتّاب، بسبب العلاقة المباشرة لمعظمهم بالسلطة الجديدة، وذلك ضمن نسبة ضئيلة من الفلسطينيين في الشتات، الذين سمحت لهم اتفاقيات أوسلو بتلك العودة المنقوصة.

انطلاقًا من ذلك، يمكن رصد ثلاثة اتجاهات في الكتابة الروائية الفلسطينية، في العقدين الأخيرين، وخصوصًا بعد أوسلو:

الاتجاه الأول يرتبط بكتّاب الأجيال السابقة، من الذين ظلّوا خارج الوطن، أو عادوا إليه، لكنّهم انفصلوا عن حلمهم الوطنيّ القديم، وربما نظرتهم السابقة إلى قضية الوطن، بسبب ما استجدّ من واقع أجهض هذا الحلم، أو غيّر طبيعته إلى حدّ كبير، وهو ما تسبب في تكرار صيغ إنتاجهم، أو في تقلّصه أو تراجعه أو توقفه. وربما كان الارتباط الوثيق بالواقع المستجدّ، بالنسبة إلى معظم الذين عادوا، سببًا في ذلك، لأن ارتباطهم بالسلطة لم يعد يسمح لهم بأن ينقدوا الواقع الذي جاء بها، باعتبارهم جزءاً منه. لذلك عمدوا إلى التصالح مع هذا الواقع، وهو ما يؤثر في جذوة الكتابة لديهم من دون شك، ويدعوهم إلى الهروب، إذا أصرّوا على ممارسة الخداع عن طريق الكتابة. لذلك ظلّ ما أصدره كتّاب هذا الاتجاه، في المرحلة الجديدة، يجترّ ما أحدثته النكبات المتتالية، بالعودة إلى مرحلة التشرّد الأولى، وحسراتها في الغالب، وما أنتجته بعد ذلك، وتصوير ما حلّ بالأرض والناس، خصوصًا

---

٢٥ العيلة، المرأة، ص ١٤٩.

٢٦ عوض، ص ٦٩ ـ ٧١.

في رحلة الشتات. ومثل هذا الإنتاج لم يرقَ في مجمله إلى ما سبق أن أنتجوه، أو أنتجه رواد أوائل لهذه الكتابة، مثل غسان كنفاني.

وأبرز مثال يمكن أن يُضرب في هذا الاتجاه، الذي يغطي جيلًا سابقًا تنازعه البقاء في أرض الوطن وخارجه، هو ما قدّمته سحر خليفة – بنجاح يمكن أن يُحسب على أفضل إنتاجها – عن فترة الانتفاضة الأولى (كما في رواية **باب الساحة**[٢٧]). وكيف استمرّت بعد ذلك في ملاحقة الحوادث، كما فعلت في كلّ رواياتها السابقة (وإن بنجاح فنيّ أقلّ)، فقدمت في رواية **الميراث**[٢٨] محاكمة روائية لفترة ما بعد أوسلو، بهدف بيان فشلها، وتوضيح ما خلفته من تأثير سلبي على الشخصية الفلسطينية، إضافة إلى الواقع الفلسطيني. ثمّ سجّلت الهجمة الإسرائيلية الشرسة على مدينة نابلس، ومحاصرة مقرّ الرئيس الفلسطيني الراحل ياسر عرفات، خلال انتفاضة الأقصى، في رواية، **ربيع حار**[٢٩]، قبل أن تعود بعد ذلك إلى الاتجاه السابق، وتلجأ إلى استعادة الحنين إلى الماضي، في مواجهة الحاضر الذي يحمل على اليأس، وذلك عن طريق العودة إلى تاريخ قديم، (كما في رواية **أصل وفصل**، ثمّ رواية **حبّي الأول**). وقد يكون لهذا التوجه علاقة بقرار الخروج الاختياري من الوطن، لأنه جاء بعده مباشرة.

الاتجاه الثاني يرتبط بمن كتبوا من داخل الأرض المحتلة، قبل مرحلة أوسلو. وكتاباتهم، رغم أنها كانت قريبة من القلب ذات زمن، فهي تشير فنيًا إلى نوع من العزلة، يتعمّد الاحتلال فرضها بالتأكيد، للفصل عمّا يحدث في العالم من تطورات ثقافية، خصوصًا في فن الرواية، الذي يخصّ كتّابها، ولذلك استمروا في الكتابة على النمط القديم ذاته، بالنسبة إلى من استمرّ، بعد توقف كثيرين. لكن أيًا منهم لم يستطع أن يحقق تجاوزًا يمكن التنويه به، مقارنة بمن كتبوا قبلهم من داخل الوطن، خصوصًا أنّ مجال كتاباتهم ظلّ محصورًا في ما هو تاريخيّ، مثل أبناء جيلهم خارج الوطن، سواء أكان ذلك بالعودة إلى النكبة أو النكسة كتاريخ، أم إلى ما هو أقدم منها، من فصول مشابهة في التاريخ العربي، ومحاولة إسقاط ما حدث فيها على ما يحدث الآن. ومن الواضح أنه كان لرقابة الاحتلال على النصوص تأثير في الضعف الفني الذي لحق بها سابقًا، وهو ضعف استمر لدى هذه الفئة، بعد مرحلة أوسلو، رغم تغير ظروف التعبير، في معظم فنون الكتابة.

والأمثلة على هذا الاتجاه كثيرة، بعضها يأتي من أسماء روائية معروفة، مثل جمال بنّورة الذي رصد الانتفاضة الأولى في رواية **انتفاضة**[٣٠]، وأحمد حرب في رواية **الصعود إلى المئذنة**[٣١] التي تستقي حوادثها من النكسة، ومن احتلال الجيش الإسرائيلي للضفة الغربية (١٩٦٧)، لتكشف الفشل العام في المواجهة أو الدفاع، على المستوى الرسمي على وجه التحديد. وهما روايتان تُنسبان إلى النمط التقليدي الذي سارت عليه الرواية الفلسطينية، من دون أن تلمسا القفزة المختلفة التي اتجهت إليها كتابات الجيل التالي. ويبدو أن الكتّاب الذين كانت لهم تجارب في هذا النمط من الكتابة، لم يستطيعوا أن يكيفوا أنفسهم مع الأوضاع الجديدة التي برز للتعامل معها، بصيغ جديدة، كتّاب آخرون.

الاتجاه الثالث هو الاتجاه الأكثر أهمية في الرواية الفلسطينية الآن، ويمكن الرّهان عليه من أجل مستقبل هذه الرواية، لأنه يجتاز أبوابًا جديدة في هذا الفن، بدءاً من تجاربه الأولى، التي لا تخلو، بالتأكيد، من أخطاء التجارب

٢٧ سحر خليفة، **باب الساحة** (بيروت: دار الآداب، ١٩٩٠).
٢٨ سحر خليفة، **الميراث** (بيروت: دار الآداب، ١٩٩٧)
٢٩ سحر خليفة، **ربيع حار** (رام الله: مركز أوغاريت الثقافي، ٢٠٠٤).
٣٠ جمال بنورة، **انتفاضة** (عمان: دار الشروق، ١٩٩٨).
٣١ أحمد حرب، **الصعود إلى المئذنة** (عمان: دار الشروق، ٢٠٠٨).

الأولى، ولكنها تشعر بأن آفاقًا أخرى في الرواية الفلسطينية فتحها كتّابها رجالًا ونساءً. يمثّل هذا الاتجاه عددٌ غير قليل من كتّاب الرواية الشباب داخل الوطن الفلسطينيّ، ممّن عاشوا وسط بيئتهم، وعايشوا الانتفاضة الأولى في مطلع شبابهم، وشاركوا فيها، ووقفوا وجهًا لوجه أمام جنود الاحتلال، وعانوا قسوته فعلًا مباشرًا، حتى أدركوا، بالممارسة، ما تعنيه الطموحات الوطنية نحو التحرّر، ووعوا ضرورة نقد الواقع، وفتح باب جديد للأمل، في الطاقة الكامنة للمجموع، الذي يحسن الصمود على الأرض، ومواجهة ما يطرأ بسبب ذلك من أخطار. ولذلك اعتُبرت الانتفاضة أول تأكيد موضوعي لهوية الفلسطينيّ تحت الاحتلال، ووضعت حدًّا للتفكير الذي كان يرى إمكانية التعايش بين شعب معتد، وآخر يخضع لاحتلاله. ولأن هذه القناعة جاءت كمحصلة لكلّ النضال السابق، فقد منعت اتجاه «الأسرلة»[٣٢] الذي كان مطروحًا بقوة، كونها لا تنطوي على حلّ للمشكلات المتعلقة بالعرب الفلسطينيين؛ وأبرزت الاتجاه النقيض الذي يدعو إلى إقامة دولتين للشعبين.

أنماط دون حدود

على مستوى الكتابة الروائيّة التي ولدت في هذا الواقع الجديد، يمكن القول إنها كتابة تُنسب إلى الحداثة في مجملها، حتى حدود التفكيك في بعضها. وفيها يمكن أن تلمس قدرة الكتّاب على التعامل مع الواقع من داخله، من دون أي تهويمات أو أحلام، رغم حجم التعقيدات التي يشهدها هذا الواقع، والعوامل المتداخلة التي تؤثر فيه، وذلك بهدف الوصول إلى معادلة مختلفة عمّا كان عليه الحال في الكتابة الروائية السابقة. وإذا رأى بعض الآراء أن مسيرة أوسلو هي التي وضعت الحدّ النهائيّ للانتفاضة الأولى، فإن ما جاءت به أوسلو بعد ذلك اعتُبر على المستوى الروائيّ «مرحلة الصدمة»[٣٣] التي طاولت جميع ما تبع ذلك، سواء أتعرضت هذه الروايات لأوسلو بشكل مباشر، أم تأثرت بما أنتجته من ظروف، بشكل غير مباشر. ولم يكن التأثير في الموضوعات التي تطرحها الرواية الفلسطينية فقط، ولا بالإحساس الجديد الذي أطلق عليها صفة «نصوص الخيبة»[٣٤]، وإنما انسحب ذلك على التفاصيل الفنية في الرواية، فحملت سمات فنية جديدة تميزها ممّا سبق، من أبرزها تعدُّد الأصوات فيها، والتعامل المختلف مع الزمان والمكان، والتنوّع الواسع في الشخصيات، وغير ذلك من مكوناتها.

لقد أصبح للفلسطيني مكانه الذي يستطيع أن يتحدث فيه بحرية تختلف كثيرًا عمّا كان متاحًا له من قبل، وصار في مقدوره أن يختار مكانه الواقعي الذي يعيش فيه، ويُحسن التعبير عنه، بدلًا من المكان البديل في الشتات، مخيمًا أو منزل لجوء، أو مكانًا تختزنه الذاكرة، فلا تبقى منه سوى صورة غامضة. لقد صار الكاتب الروائي يتحدث عن شارع محدد، في مدينة محددة، أو عن حقل يعرفه في قرية يعرفها، أو عن مخيم داخل الوطن، فصار المكان بطلًا في كثير من الأعمال، خصوصًا تلك الأمكنة التي شهدت صدامات متواصلة مع الاحتلال، وعوملت كأمكنة واقعية، لا ممّا ينسجه الحلم.

---

٣٢ أنطون شلحت، «الهوية الثقافية لفلسطينيي الداخل»، في: شريف كناعنة [وآخرون]، في **الثقافة، الهوية والرؤيا: وقائع مؤتمر الثقافة الفلسطينية في الداخل** (عكا: دار الأسوار، ٢٠٠٧)، ص ٦٠.

٣٣ وليد الشرفا، «أسلوبية التحوّل والاغتراب»، في: عزت الغزاوي (إعداد)، **تأملات نقدية في نماذج من الأدب الفلسطيني** (رام الله: مركز أوغاريت الثقافي للنشر والترجمة، ٢٠٠١)، ص ٢٦.

٣٤ عادل الأسطة، **أدب المقاومة: من تفاؤل البدايات إلى خيبة النهايات** (غزة: وزارة الثقافة الفلسطينية، ١٩٩٨)، ص ٩.

إن من يتابع روايات سحر خليفة سيجد مدينة نابلس حاضرة في معظمها، إلى الحدّ الذي تحمل فيه إحدى روايات الانتفاضة اسم حيّ في المدينة القديمة، هو «باب الساحة»، وهو ما يمكن أن يقال عن مدينة رام الله، التي تتحرك فيها الشخصيات طولاً وعرضًا، كما يفعل بطلا رواية داليا طه **عرّافو السواد**[٣٥]، حين يجوبان الشوارع والمقاهي، مستغلين لحظات الأمان التي تطرأ، وسط الاجتياح الذي رافق انتفاضة الأقصى؛ أو كما يفعل بطل رواية توفيق أبو شومر **الصبيّ والبحر**[٣٦]، وهو يقطع غزّة، بدءًا من زاوية في أحد مخيماتها، مرورًا بشوارعها، وصولاً إلى بحرها، ليروي شهوته إلى السفر. وقد يضيق المكان حتى يصبح مكانًا حميمًا في بعض الأوقات؛ فبالرغم من أن رواية مايا أبو الحيّات **عتبة ثقيلة الروح**[٣٧] تدور في رام الله عمومًا، فإن حرم جامعة بيرزيت يحتل حيّزًا كبيرًا فيها، لأن معظم العلاقات الأساسية تبدأ هناك. أما رواية أكرم مسلّم **سيرة العقرب الذي يتصبب عرقًا** فاختصرت المكان إلى «الفراغ بين الخطّين الأصفرين المرسومين على أسفلت الموقف على مقاس سيارة»[٣٨] في موقف بالأجرة، بالقرب من «أسود المنارة» وسط رام الله، حيث تُكتب حكاية العجز العضويّ/ السياسيّ للإنسان الفلسطينيّ بعد أوسلو، أو تُروى.

أما القدس، التي حاول كثيرون أن يحوّلوها إلى رمز، فقد حافظت على رمزيتها في رواية أماني الجنيدي **قلادة فينوس**، من دون أن تفقد طبيعتها كمكان حقيقيّ، يعيش فيه بشر حقيقيّون، وبذلك تجاوزت الروايات السابقة التي نظرت إلى القدس نظرة متشابهة، وهي أقرب إلى نظرة السياح: «لم تترك السنوات التي مرّت القدس على حالها. تغيّرت ملامحها. بدت أكثر انتفاخًا، وأشدّ سفورًا. تنفست عميقًا وأنا أراقب الشوارع التي ازدادت ضخامة: الوجوه المتنوعة، الأحياء المختلطة، الأبنية العالية، تلك الأعلام الزرقاء. سألت نفسي: أهذه هي القدس»[٣٩]. والإشارة إلى ما يجري من تغيير في القدس ـ كمكان ـ وفي غيرها من الأمكنة الفلسطينية، هي وسيلة الكتّاب للتمسك بالمكان الفلسطيني ـ الوطن ـ من ناحية، ووسيلة أخرى لنقد الأسباب التي أدت إلى السماح للاحتلال بأن يستفرد بمصير هذا المكان من ناحية أخرى، وهو ما فتح الباب إلى نقد متعدّد الصيغ لواقع السلطة التي جاءت بها أوسلو، كخطوة نحو التحرير، فأخذت تبدو، بسبب سلوكها عمومًا ـ أداة للتهويد.

يكتب وليد الشرفا مثلاً، روايته **القادم من القيامة**[٤٠]، متخذًا من الانتفاضة الأولى مادته الأولية، ثمّ يتطرّق إلى النتائج التي أسفرت عنها، ممثّلة في اتفاقيات أوسلو، فيتحدّث بمرارة شديدة عن موت شيءٍ كان حقيقيًا، وهو يفكك مجريات الواقع بقسوة، ويخرج من التجربة التي عاشها بإدانة شاملة لكلّ ما طرأ، لأنه لم يحقق النتيجة المنطقية المؤمّلة لتضحيات شعب خاض ذلك الصراع الوجودي مع الاحتلال، وأجبره على أن يدرك أنه غير قادر على الاستمرار في حكم شعب آخر. لقد جاءت النتيجة على النقيض من ذلك تمامًا: ثلاثة نماذج من الذين خاضوا الصراع بجدية تهدف إلى تحرير الوطن، كانت حصيلة تضحياتهم أن واحدًا منهم استُشهد، والآخر هاجر، والثالث تحوّل إلى مشرّد داخل وطنه، قبل أن يقتله الوطن. وحين يعود الصديق المهاجر، يشدّه حنين لم يفارقه، رغم رغد العيش الذي هيئ له في البلاد البعيدة، يعرف أن صديقه رحل للتو. وعندما يحاول أن يشارك في جنازته، يكتشف أن تحوّلاً كبيرًا حدث في الوطن، ممثّلاً في أبناء قريته، فهذا الوطن الجديد، ظنّه لصًّا، وعامله

٣٥ داليا طه، **عرّافو السواد** (رام الله: مركز أوغاريت الثقافي، ٢٠٠٧).
٣٦ توفيق أبو شومر، **الصبيّ والبحر** (رام الله: مركز أوغاريت الثقافي، ٢٠٠٩).
٣٧ مايا أبو الحيات، **عتبة ثقيلة الروح** (رام الله: مركز أوغاريت الثقافي، ٢٠١١).
٣٨ أكرم مسلّم، **سيرة العقرب الذي يتصبب عرقًا** (بيروت: دار الآداب؛ رام الله: مؤسسة عبد المحسن القطان، ٢٠٠٨)، ص ١١.
٣٩ أماني الجنيدي، **قلادة فينوس** (رام الله: وزارة الثقافة الفلسطينية، ٢٠٠٩).
٤٠ وليد الشرفا، **القادم من القيامة** (رام الله: مركز أوغاريت الثقافي، ٢٠٠٨).

كلصّ. أما الذين استفادوا من التحوّل، فهم الانتهازيون، الذين يمثل الشاعر نموذجًا خالصًا لهم؛ فبعد أن كان يراقب المناضلين الثلاثة لصالح الاحتلال، أصبح بقدرته على التسلق، والنفاق، شاعر الوطن، الذي يعلو صوته في تكريس ذاته مضحيًا من أجل الوطن، ليكون ذا نفوذ فيه، ثمّ يتمكن بعد ذلك من الاستيلاء على مكانة الشهيد، وتملّك زوجته، وابنته الصغيرة، التي تمثل المستقبل.

شخصيات أكثر

تضاعفت الفرص في تنويع الشخصيات الروائية التي يمكن تصويرها، بدخول ما لم يكن متاحًا في الخيارات السابقة. وإذا كان اللاجئ المطحون، ثمّ الفدائيّ المقاتل، هما الشخصيتين اللتين سادتا في معظم الأعمال الروائية (المقبولة فنيًا) في الشتات، فإن الشخصيات السائدة تكاثرت في الداخل إلى حدّ كبير، فكان منها الفلاح والعامل (خصوصًا لدى الاحتلال) والمناضل والسجين والعميل المتعاون، بالإضافة إلى الشخصيات الاحتلالية ذاتها، التي تملك تنوّعًا يتناسب مع مساحة الاحتكاك التي تبدأ من الجنديّ والسجّان، وتمرّ بعديد من الشخصيات، حتى تنتهي عند صاحب العمل، بما ينسجه ذلك من علاقات صراع لم تكن قائمة روائيًا من قبل. وربما كانت هذه الشخصيات هي أبرز ظاهرة عرفتها الروايات الفلسطينية خلال العقدين الماضيين[٤١].

إن رواية أسامة العيسة **المسكوبية** تختصر رحلة العذاب التي يمرّ بها أسير فلسطينيّ، يطالب بحرية وطنه. والرواية تقدّم الوجه القبيح للاحتلال في تعامله غير الإنساني مع أسرى الحرية، وتصوّر سبل التعذيب التي يلجأ إليها، بشكل واقعي يوحي بصدق التجربة التي لا تتاح إلا لمن يعيش على أرض فلسطين، وفي القدس منها على وجه الخصوص، ويرى كيف يحوّل الاحتلال مكانًا كان ثقافيًا في أساسه، إلى مكان أمنيّ أسود، يمكن التعرّف على مقدّمة التعذيب فيه: «أطلّ المحقق الذي اقتادني قبل قليل حاملاً ملفًا في يديه، وأشار إلى الاثنين. دفعاني أمامهما. تيقنت أنني سأعود إلى الساحة من جديد. سيضعون كيس الخيش الغارق بالبول على رأسي، ولن يكتفوا بواحد، سيضعون كيسًا آخر فوقه، ويربطون يديّ من الخلف، وسيختارون مزراب ماء ويوقفونني تحته»[٤٢].

أما رواية مشهور البطران **آخر الحصون المنهارة**، فهي تُصور أوسع احتكاك يمكن أن يحدث مع الإسرائيلي الذي يمكن أن يُعتبر عاديًا، لأن بطلها الشاب الفلسطيني يدخل، كعامل، مزرعة تملكها عائلة إسرائيلية تسكن بيتًا فيها أيضًا، وهي عائلة نووية، مكونة من أب طيب مريض، وأم لا تزال تملك بعض شبابها وشبقها، وابن وابنة شابين: الأول يتسم بالواقعية، ويخدم في الجيش، والثانية تتسم بالعنصرية، وترتبط بقائد لإحدى عصابات الاستيطان. وفي الرواية تجري استباحة الشاب، بالعمل المضني أولاً، ثم بالاستباحة الجنسية من قبل الأم، والاستفزاز من قبل البنت التي تُقتَل عن طريق الخطأ، لكن الحقد الذي يطارد الشاب الفلسطيني يكون عنصريًا وعامًا، خصوصًا أن الحوادث تجري مع انطلاق الانتفاضة، فقد «تجمهر كلّ سكان القرية دون أن يتخلّف أحد منهم، واصطفوا على جانبي الطريق، في صفين متقابلين، منهم من صعد على ناقلات الخضار لكي يستشرف القاتل من بعيد (...) يشيرون إليّ بالكلمات المسمومة: (...) لا يؤمَن للعربي جانب، حتى بعد موته بأربعين عامًا»[٤٣].

---

٤١ العيلة، **صورة الذات**، ص ٢٤.

٤٢ أسامة العيسة، **المسكوبية** (رام الله: مركز أوغاريت الثقافي، ٢٠١٠)، ص ١٩.

٤٣ مشهور البطران، **آخر الحصون المنهارة** (رام الله: مركز أوغاريت الثقافي، ٢٠٠٥)، ص ١٣٣.

ومن الملاحظ أن معظم الروايات الجادّة، التي تُكتب الآن في فلسطين، تأخذ المنحى ذاته، حتى وإن كانت أقلّ تشاؤمًا في بعض الأحوال: ففي رواية **عزّ أبو السواد** من السهل أن يلاحَظ ظلّ الموت والهجرة في كلّ لحظة، رغم أن الرواية تحاول أن تجد للحبّ زاوية في مقهى، تحت حالة من الاجتياح أو الحصار. وأضافت مايا أبو الحيات في روايتها **حبّات السكر**[٤٤] قضية الاعتقال الذي يحرم الفلسطيني من الحياة الطبيعية، وهي قضية تشكّل جزءًا أساسيًا من المادة الروائية الفلسطينية الجديدة. كما أضافت عدنية شبلي في روايتها **كلنا بعيد بذات المقدار عن الحبّ**[٤٥]، موضوع العمل لصالح العدو، بشكل مختلف عمّا أثير حول العملاء في روايات فلسطينية سابقة. أما باسمة التكروري، فأضفت عائقًا جديدًا أمام الفلسطيني يتمثل في الحواجز التي تقطع أوصال الوطن، فكانت جميع حوادث روايتها **عبور شائك**[٤٦] محكومة بمزاج جنود الاحتلال أمام حاجز قلنديا الذي «ينظّم» العبور في اتجاه القدس.

وبالرغم من أن كلّ من تطرق إلى التعاون مع العدو أدانه في الرواية الفلسطينية، واعتبره خيانة للوطن، وأطلق على من يقومون بذلك في السجون على وجه الخصوص، لقب **العصافير**[٤٧]، فإن الرواية الفلسطينية لم تخلُ ممّن يبرر قبول الاحتلال، بالأسلوب الذي يُصطلح على تسميته «التطبيع»، وذلك من باب الإحساس بالدونية تجاهه، أو من باب تقليد المغلوب للغالب. وغالبًا ما يجيء هذا الموقف في كتابات شباب يعيشون داخل الخط الأخضر، متأثرين بثقافة الاحتلال. وتشكل رواية علاء مفيد مهنا **مقدسية أنا** نموذجًا لهذا التوجه، فهي تطالب الفلسطينيّ، ذكرًا وأنثى، بأن يسلك ـ اجتماعيًا ـ مثل اليهودي، وأن يتنازل إلى الحدود التي يرضى بها المحتل، لأن لا خيار آخر لديه، ثمّ توجه الخطاب إلى فلسطينية مسلمة تقدّمها على علاقة (طبيعية) بشاب يهودي قائلة: «أنت تؤمنين بالعمل العربيّ اليهوديّ المشترك، آمني بالحياة المشتركة، وتزوجيه. أم أن الثورية عندك مجرّد كلام؟»[٤٨]. لكن هذا الاتجاه يُعتبر نادرًا في الرواية الفلسطينية، والكتابة الفلسطينية عمومًا.

أرضية واحدة

ولأن الواقع الذي تصدر عنه الرواية الفلسطينية الجديدة واحد أمام جميع كتّابها، وإن كانت لكلّ كاتب زاوية نظر خاصة به، فإن بعض السمات المتشابهة في هذه الروايات يمكن أن تلاحَظ، لا من ناحية موضوعها، أو مادتها الحكائيّة فقط، وإنما أيضًا من ناحية الأسلوب الذي تُكتب به، لتشير إلى قدرة الواقع على توجيه الكاتب نحو أسلوب يناسبه. أبسط ما يمكن أن يُشار إليه في موضوع التشابه، هو المقارنة بين ثلاث روايات كُتبت عن حادث واحد، هو اجتياح البلدة القديمة في مدينة نابلس، الذي تطرقت إليه رواية سحر خليفة **ربيع حار**، وغطّته أيضًا رواية عفاف خلف **لغة الماء**[٤٩]، ثم تعاملت معه، في جزء منها، رواية عدوان نمر عدوان **عودة الموريسكي من تنهداته**[٥٠]: فبالرغم من أن الأولى كتبت جزءًا من روايتها من خلال مقابلات من عايشوا الحوادث، في مدينة

٤٤ مايا أبو الحيّات، **حبات السكّر** (رام الله: المؤسسة الفلسطينية للإرشاد القومي، ٢٠٠٤).
٤٥ عدنية شبلي، **كلنا بعيد بذات المقدار عن الحبّ** (رام الله: مؤسسة عبد المحسن القطان، ٢٠٠٤).
٤٦ باسمة التكروري، **عبور شائك** (رام الله: دار البيرق العربي، ٢٠٠٩).
٤٧ العيلة، **صورة الذات**، ص٣٨.
٤٨ علاء مفيد مهنا، **مقدسية أنا** (عمان: الأهلية؛ رام الله: مؤسسة عبد المحسن القطان، ٢٠١١)، ص ٣٥.
٤٩ عفاف خلف، **لغة الماء** (رام الله: مركز أوغاريت الثقافي، ٢٠٠٧).
٥٠ عدوان نمر عدوان، **عودة الموريسكي من تنهداته** (رام الله: مركز أوغاريت الثقافي، ٢٠١٠).

تعرفها جيدًا، وأن الثانية عايشت الأحداث بنفسها، في المدينة ذاتها، فإن التشابه يبدو واضحًا في سرد هذه الحوادث، ووصف مشاعر الناس ومواقفهم، وخصوصًا ما كانت تفعله النساء، من باب المقاومة، في الأزقة الضيقة (الأحواش) المحاصرة، التي تتعرّض للاجتياح. أما الرواية الثالثة، التي وازت بين سقوط غرناطة في التاريخ العربي وسقوط نابلس أمام الاجتياح الإسرائيلي، فقد كان فيها جزء بسيط -ومشابه- لوصف الاجتياح الذي تعرضت له المدينة.

ويتداخل هذا التشابه حين نلاحظ أن القضايا التي تُطرح تكاد تكون واحدة، همّها الأول متصل بالاحتلال: وصف بشاعته، وكيف يقاوَم، والقضايا التي تتفرّع عنه، والعوامل التي تحدّ من القدرة على مواجهته. وحين ندرك أن الكاتب الفلسطينيّ لا يزال محكومًا بقضيته، لا يستطيع تجاوزها، خصوصًا عندما تكون هذه القضية نابضة أمامه، فسوف نلاحظ أن مساحة التحرّك في كتابته أضيق ممّا هو متاح أمام غيره من الكتّاب. مع ذلك، فإن الكاتب الفلسطيني ما زال يجد ما يقوله في هذا الحيّز الضيق، بسبب حجم المعاناة التي توسع مساحته، وبسبب ما تحظى به قضيته من اهتمام.

هذه المساحة الضيقة هي التي قادت الكاتب إلى البحث عن حركة واسعة داخل النص ذاته، وكانت سببًا في التوصل إلى أشكال جديدة، يحتمل أن تتسم بالتشابه نتيجة لذلك؛ فمن متابعة الأعمال الروائية التي كتبها الشباب مثلاً، يمكن أن نلاحظ بعض السمات المتشابهة التي تفرضها مساحة الواقع، لا في موضوع المضمون فقط، وإنما في الشكل الفني للكتابة أيضًا: هناك تحرّك في مساحة زمنية ضيقة على سبيل المثال، تتناسب مع المساحة المتاحة للحركة، مكانًا أو تفاصيل حوادث، وهو ما يجعل معظم الروايات تحصر حوادثها داخل فترة زمنية قصيرة. إن رواية عفاف خلف تغطي أيام الاجتياح، بينما تغطي رواية وليد الشرفا بضعة أيام للتأمل والمكالمات الهاتفية، ولا يكاد الزّمن يُلمس في رواية داليا طه، بينما يمتد هذا الزمن شهوراً قليلة في رواية مشهور البطران، في حين كانت روايات الأجيال السابقة تمتد زمنيًا سنوات طويلة.

كما يمكن أن يلاحَظ أن كثيرًا من هذه الروايات يحوّل الشخصيات إلى رموز، إلى الدرجة التي يجري فيها تجاهل أسمائها. وحين يكون ذلك، فهو يتمّ بقصد واعٍ. إن وليد الشرفا مثلاً يكتب عن الصديق والشهيد والزوجة والشاعر، من دون أن يسمّي أحدًا منهم؛ أما داليا طه، فتكتب عن (هو وهي) من دون أسماء أيضًا، وهو ما يحدث في كثير من الأعمال الروائية التي تميل نحو الحداثة في الشكل، من غير أن ينسحب ذلك على تلك التي كتبت بتسلسل زمني عادي للحوادث، أو بطريقة تقليدية. لكن أبرز ما يمكن أن يلاحَظ، في موضوع التشابه، هو السرد من خلال أصوات متعددة، وهو سمة تغطي معظم الروايات الصادرة خلال السنوات الأخيرة، سواء أكانت تسير على النمط التقليدي في الكتابة بتسلسل زمني، أم تحاول أن تخرج عنه. هذا الأسلوب قد يأتي من خلال تبادل الأصوات، كما في رواية وليد الشرفا، التي يتحدث فيها الصديق المهاجر بصيغة الأنا، ثم يخاطب الصديق الباقي، لينتقل السرد إليه، وهكذا في تبادلية ممتعة، تجعل التركيز في متابعة الأصوات المتعددة أمرًا ضروريًا.

ويكون تعدد الأصوات واضحًا في رواية عفاف خلف؛ فغالبًا ما يبدأ صوت جديد مع فصل جديد، وقد تلجأ الرواية إلى الرسائل من أجل الانتقال إلى الصوت التالي، بينما تتداخل الأصوات في رواية داليا طه إلى الحدّ الذي يصعب معه التوصل إلى معرفة الراوي في بعض الأوقات، ربما بهدف مزج الشخصيتين المتحابتين (هو وهي) مزجًا عضويًا حين تلتقيان، خصوصًا مع وجود شخصية ثالثة غير واضحة تمامًا، يمكن اعتبارها (قرين هو)،

حين تتصارع الرغبة في الحضور مع الرغبة في الغياب، ليكون الأسلوب تجربة مقصودة، من دون أن يكون هناك زعم نقديّ بأنه ناجح، لما يحدثه من غموض.

بسبب هذا التعدد، غالبًا ما يكون تركيز الأعمال الروائية على حادث معيّن، يُنظَر إليه كممثل لكلّ الحوادث التي تمرّ بقضية الوطن، لذلك لا يكون التوجه إلى القضية الكلية صارخًا أو مباشرًا، كما كان الحال في الكتابات السابقة، لأن الوطن هنا هو واقع الحال، لا تصوّر له من خارجه. إن الرواية الجديدة تتحدث عن الانتفاضة مثلاً، في مكان وزمان محدّدين، أو تتحدث عن اجتياح احتلاليّ، في زمان ومكان محدّدين، أو عن ضرورة حياتية تدفع إلى العمل داخل إسرائيل، أو تدفع إلى الهجرة، وهي بالتالي تأخذ ما هو خاص، للتعبير عمّا هو عام، وهو الصراع المستمرّ مع الاحتلال، في كلّ حالاته. وتأسيسًا على ذلك، يمكن القول إن تدنّي نسبة الروائيات الفلسطينيات في الماضي آخذة في التغير في المرحلة الجديدة، لأن عدد الروائيات في الجيل الجديد من الكتاب، حسب ما رصده د. خواجة، يناهز الثلث، ويصل إلى النصف بين الأسماء الجديدة، ومن بين ذلك أسماء بارزة في هذا الفن الآن، وهو ما لم يحدث خلال عهود سابقة للرواية الفلسطينية.

ولعلّ هذا سبب أننا نلاحظ توجهًا نسويًا في الكتابة الروائية، يحمل ملامح يشير إليها النقد النسويّ، من ناحية المضمون: فهي تدعو إلى حرّية المرأة (وإن كانت التطلعات في ذلك محصورة داخل حدود لا تصدم المجتمع، إلا في حالات نادرة)، ومساواتها بالرجل؛ كما أنها تتحدّث عن نضالها جنبًا إلى جنب مع الرجل، وبذلك تقدّم المرأة في أدوار جديدة في هذا الإطار، خصوصًا ما يتصل باهتمامها بالدعم الاجتماعي لمن يعانون بسبب الاحتلال، كالأسرى الذين يشكلون لكثرتهم ظاهرة في المجتمع الفلسطيني: زيارة لهم في الأسر، أو عناية بالرسالة التي تركوها وراءهم، كما هو واضح في رواية مايا أبو الحيات **حبات السكر**. أما من ناحية الشكل، فإن اللغة النسوية يمكن تمييزها في الكتابات النسوية ببساطة، إضافة إلى بعض السمات النسوية الأخرى في هذه الكتابة.

مجمل القول أن هناك جيلاً جديدًا من كتّاب الرواية الفلسطينيين، يكتب من داخل الصراع، انطلاقًا من فهمه لهذا الصراع، ويكتب بشكل جديد، ملامحه تبرز بوضوح، وهو يشكل تيارًا جديدًا في الكتابة الروائية، فلسطينيًا وعربيًا، حتى وإن كانت هذه الملامح تشير، بسبب ظروف القهر التي يعيشها الكتّاب تحت الاحتلال، إلى أنها ما زالت تسير في مجال محاصر، قد تأتي لحظة تفجّر فيها محيطه، وتنطلق إلى آفاق أبعد.

المصادر والمراجع

المصادر

أبو الحيات، مايا. **حبات السكر**. رام الله: المؤسسة الفلسطينية للإرشاد القومي، ٢٠٠٤.

ـــــــــــ. **عتبة ثقيلة الروح**. رام الله: مركز أوغاريت الثقافي، ٢٠١١.

أبو شومر، توفيق. **الصبي والبحر**. رام الله: مركز أوغاريت الثقافي، ٢٠٠٩.

الأطرش، ليلى. **مرافئ الوهم**. رام الله: مركز أوغاريت الثقافي، ٢٠٠٥.

البطران، مشهور. **آخر الحصون المنهارة** رام الله، مركز أوغاريت الثقافي، ٢٠٠٥.

بنورة، جمال. **انتفاضة**. عمان: دار الشروق، ١٩٩٨.

التكروري، باسمة. **عبور شائك**. رام الله: دار البيرق العربي، ٢٠٠٩.

الجنيدي، أماني. **قلادة فينوس**. رام الله: وزارة الثقافة الفلسطينية، ٢٠٠٩.

حبايب، حزامة. **قبل أن تنام الملكة**. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠١١.

حرب، أحمد. **الصعود إلى المئذنة**. عمان: دار الشروق، ٢٠٠٨.

حميد، حسن. **مدينة الله**. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٩.

خليفة، سحر. **باب الساحة**. بيروت: دار الآداب، ١٩٩٠.

ـــــــــــ. **الميراث**. بيروت، دار الآداب، ٢٠٠٤.

ـــــــــــ. **ربيع حار**. رام الله: مركز أوغاريت الثقافي، ٢٠٠٤.

ـــــــــــ. **أصل وفصل**. بيروت، دار الآداب، ٢٠٠٨.

ـــــــــــ. **حبّي الأول**. بيروت، دار الآداب، ٢٠١٠.

سرحان، نمر. **ثلاثية روائية**. رام الله: دار الشروق، ٢٠٠٤.

شبلي، عدنية. **كلنا بعيد بهذا المقدار عن الحبّ**. رام الله: مؤسسة عبد المحسن القطان، ٢٠٠٦.

الشرفا، وليد. **القادم من القيامة**. رام الله: مركز أوغاريت الثقافي، ٢٠٠٨.

طه، داليا. **عرافو السواد**. رام الله: مركز أوغاريت الثقافي، ٢٠٠٧.

عدوان، عدوان نمر. **عودة الموريسكي من تنهداته**. رام الله: مركز أوغاريت الثقافي، ٢٠١٠.

عمامة، عدنان. **الولد سلمان**. دمشق: دار الجليل للنشر والدراسات والأبحاث الفلسطينية، ١٩٨٤.

عوض، أحمد رفيق. **آخر القرن**. القدس: اتحاد الكتاب الفلسطينيين، ١٩٩٩.

العيسة، أسامة. **المسكوبية**. رام الله: مركز أوغاريت الثقافي، ٢٠١٠.

المدهون، ربعي. **السيدة من تل أبيب**. بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٩.

مسلم، أكرم. **سيرة العقرب الذي يتصبب عرقًا**. رام الله: مؤسسة عبد المحسن القطان، ٢٠٠٨.

مهنا، علاء مفيد. **مقدسية أنا**. رام الله: مؤسسة عبد المحسن القطان، ٢٠١١.

نصر الله، إبراهيم. **قناديل ملك الجليل**. بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون، ٢٠١٢.

وادي، فاروق. **منازل القلب**. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٧.

يونس، جمال. **الرأس**. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٦.

المراجع

أبو أصبع، صالح خليل. **الرواية الفلسطينية والمنفى**. أبو ظبي: اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، ٢٠٠١.

ــــــــــــ [وآخرون]. **نحو دراسة تأصيلية للرواية الفلسطينية المعاصرة**. رام الله: مركز أوغاريت الثقافي، ٢٠٠٠.

أبو بكر، وليد. **الكتابة بنكهة الموت**. رام الله: وزارة الثقافة الفلسطينية، ٢٠٠٩.

ــــــــــــ [وآخرون]، **المرأة والأدب**. رام الله: مركز أوغاريت الثقافي، ٢٠٠٧.

أحمد، حفيظة. **بنية الخطاب في الرواية النسائية الفلسطينية**. رام الله: مركز أوغاريت الثقافي، ٢٠٠٧.

الأسطة، عادل. **أدب المقاومة: من تفاؤل البدايات إلى خيبة النهايات**. غزة: وزارة الثقافة الفلسطينية، ١٩٩٨.

أيوب، محمد. **الشخصية في الرواية الفلسطينية المعاصرة**. القدس: اتحاد الكتاب الفلسطينيين، ١٩٩٧.

ــــــــــــ. **الزمن والسرد القصصي في الرواية الفلسطينية المعاصرة**. القاهرة: دار سندباد للنشر والتوزيع، ٢٠٠١.

الجواريش، عنان. **حركة التجريب في الرواية الفلسطينية**. الخليل: جمعية العنقاء الثقافية، ٢٠٠٣.

خواجا، علي حسن. **في استنطاق الرواية الفلسطينية المعاصرة**. رام الله: مركز أوغاريت الثقافي، ٢٠٠٩.

الديك، نادي ساري. **علامات متجددة في الرواية الفلسطينية**. عكا: مؤسسة الأسوار، ٢٠٠١.

الشحادة، يوسف. **الرواية الفلسطينية في الضفة والقطاع**. رام الله: وزارة الثقافة الفلسطينية، ٢٠٠٩.

كناعنة، شريف [وآخرون]. **في الثقافة، الهوية، والرؤيا: وقائع مؤتمر الثقافة الفلسطينية في الداخل**. عكا: مؤسسة الأسوار، ٢٠٠٧.

شقير، محمود. **قراءات في أدب فلسطيني جديد**. رام الله: مركز أوغاريت الثقافي، ٢٠٠٨.

العيلة، زكي. **المرأة في الرواية الفلسطينية**. رام الله: مركز أوغاريت الثقافي، ٢٠٠٢.

ــــــــــــ. **صورة الذات وصورة الآخر في الرواية الفلسطينية في الأرض المحتلة**. رام الله: مركز بيت المقدس للأدب، ٢٠٠٧.

الغزاوي، عزت. **تأملات نقدية في نماذج من الأدب الفلسطيني المعاصر**. رام الله: مركز أوغاريت الثقافي، ٢٠٠١.

ياغي، عبد الرحمن. **في النقد التطبيقي مع روايات فلسطينية**. عمان: دار الشروق، ١٩٩٩.

نجمة خليل حبيب*

التحوّلات السياسية والاجتماعية والجمالية في الرواية الفلسطينية على مشارف القرن الواحد والعشرين

يصعب عزل الرواية الفلسطينية عن رحمها العربي إلا استجابةً لمتطلبات البحث العلمي. فلسطين حاضرة بقوة في الرواية العربية، شأنها شأن حضور الهموم والانشغالات العربية بقوة في الرواية الفلسطينية. ومع ذلك، فإنَّ ثمّة ضروبًا من التميّز تسم الرواية الفلسطينية، وأوّل ما يلفت الانتباه بينها هو حضور الذاكرة، بل استنهاضها، كفعل مقاوم، الأمر الذي يتجلّى في انتشار ظاهرة الأعمال المتسلسلة التي تحكي التاريخ الفلسطيني على أجزاء، كما يتجلى في جَعْلِ المشهد الروائي الفلسطيني محلّاً تنعكس فيه تحولات القضية الفلسطينية: الحديث عن السلام والتطبيع؛ العمالة داخل الخط الأخضر؛ قيام دولتين أو دولة بقوميتين؛ هجاء السلطة؛ الشتات الفلسطيني؛ سجون الاحتلال... ولقد عرف المشهد الروائي الفلسطيني في مرحلة ما بعد أوسلو انعطافات حادة هي جزء من الانعطاف الحاد في حياة الفلسطينيين الفكرية والسياسية والاجتماعية والأدبية بعد هذا الحادث، وهو ما طرح موضوعات جديدة تتناولها هذه الدراسة في عدد من الروايات، فضلًا عن تناول ما رافق ذلك من تجرّؤ على التقاليد الروائية المعهودة.

تقديم

رغم كل ما يؤخذ على الرواية العربية من أنها فن محدث ودخيل وابن هجين ضاع نسبه بين الشرق والغرب، فإن هذا الفن فرض وجوده واستطاع أن يتصدّر المشهد الأدبي، نظرًا إلى ما له من خصائص تجعله قادرًا على حمل المعارف والرؤى والأفكار التي تتعثّر الأشكال الأدبية الأخرى في حملها. وقد حمل هذا الفن منذ إرهاصاته البكر همّ المجتمع العربي إنسانًا وتاريخًا وقيمًا حضارية؛ ففي مصر، رائدة الفن الروائي العربي،

* أكاديمية وكاتبة ومترجمة فلسطينية تعيش في أستراليا.

كانت روايات نجيب محفوظ وتوفيق الحكيم ويوسف إدريس ولطيفة الزيات وفتحي غانم وصنع الله إبراهيم وإبراهيم أصلان وغيرهم، تحكي قضايا الوطن العربي من خلال روايتها لقضايا مصر. وفي المشرق العربي، حملت روايات حليم بركات وهاني الراهب وإلياس خوري ونبيل سليمان وعبد الرحمن مجيد الربيعي وغالب طعمة فرمان وغسان كنفاني وجبرا إبراهيم جبرا ليس همّ دمشق وبيروت وبغداد وعمّان والقدس فحسب، بل همّ قضايا الإنسان العربي من مشرقه إلى مغربه أيضًا. كذلك هي الحال في الكتابات الخليجية، كمثل ما نرى في روايات عبد الرحمن منيف وتركي الحمد وغازي القصيبي وغيرهم. أما في المغرب العربي، فلدينا، على سبيل المثال، روايات الطاهر وطّار وعبد الله العروي وأحلام مستغانمي ومحمد شكري وإبراهيم الكوني وآخرين[1].

وما قولنا الرواية الفلسطينية عزلًا لها عن رحمها العربي، وإنما هو استجابة لمتطلبات البحث العلمي الذي يحصر الباحثين ضمن دائرة محددة، ويلزمهم بقسط معيّن من الكلام؛ ففلسطين حاضرة بقوة في الرواية العربية. كما أن للهموم والانشغالات العربية صداها القوي في الرواية الفلسطينية. وأول ما أتذكره في هذا المجال هو محاضرات د. عبد المحسن طه بدر، التي كان يلقيها علينا في السنة الرابعة في جامعة بيروت العربية عام ١٩٧٠، حيث كانت رواية غسان كنفاني **أم سعد** الشاهد الحاضر أبدًا في ذهن الدكتور على واقعية الرواية العربية وصدقها الفني. كما أن قضايا العرب الرئيسة، كالوحدة والعروبة، حاضرة في أشد الروايات تخصصًا بفلسطين، لا لأن الفلسطينيين متمسكون بعروبتهم كدثار يقي هويتهم وانتماءهم التلاشي والاندثار فحسب، وإنما لأنهم أيضًا منتشرون في معظم الأقطار العربية ويعيشون خصوصية مشكلاتها ويتفاعلون معها. فالروائيون الفلسطينيون، رجالًا ونساء، عندما يكتبون عن قضيتهم يكتبون أيضًا عن المكان والبيئة التي يعيشون فيها. ونحن نرى انعكاس البيئة المحلية حتى عند أشدهم التزامًا بالقضية الفلسطينية كغسان كنفاني مثلًا؛ فهذا الروائي كتب روايته الأولى **رجال في الشمس**[2] وتوجّه بكليته إلى الفلسطينيين. وكان همّه كله أن يحرّض شعبه على رفض الشتات بالتوجه إلى فلسطين. ولم يكن يقصد أن يكتب عن أي مشكلات اجتماعية عربية، ولكن لا وعيه فعل ذلك.

كتب كنفاني يصف الحالة الاجتماعية البائسة في المخيمات الفلسطينية والضائقة الاقتصادية التي دفعت الناس إلى البحث عن حلول فردية، فكان بذلك يحكي قلق شريحة كبيرة من المجتمعات العربية في الأقطار الفقيرة، كمصر ولبنان وسورية والأردن. كتب ينهى الفلسطينيين عن التفتيش عن حل آني وفردي لمشكلاتهم، ويحرّضهم على التوجّه إلى فلسطين لا إلى الكويت، ولكنه كان من دون أن يدري يتنبأ بما سيحصل في العائلة العربية من تفكيك سببه انفصال رب الأسرة عن عائلته للعمل في دول النفط الغنية، وما سيتركه هذا التفكيك في حياة الأبناء على وجه الخصوص. كما أنه لم يدر في خلد كنفاني وهو يصف في مشهد قصير حوارًا بين أبي الخيزران[3] وموظف الجمارك على الحدود الكويتية-العراقية، أنه يصف مأزق الإنسان العربي الذي قدّمته لاحقاً رواية هاني الراهب **رسمت خطًا في الرمال**[4]؛ فبطلها شهريار، الذي نام دهرًا، صحا ليتفاجأ بالمتغيرات الحاصلة في مملكته، فنسي دوره الحضاري، وغاص في حياة الترف (حياة النفط). والحالمون المنسلخون عن واقعهم الذين لايزالون

---

١ هنالك أدبيات كثيرة في الموضوع، منها: فخري صالح، **قبل نجيب محفوظ وبعده، دراسات في الرواية العربية** (بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون، ٢٠١٠)؛ فيصل دراج، **الذاكرة القومية في الرواية العربية من زمن النهضة إلى زمن السقوط** (بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، ٢٠٠٨)، وعبد المحسن طه بدر، **حول الأدب والواقع** (القاهرة: دار المعارف، ١٩٨١).

٢ غسان كنفاني، **رجال في الشمس، الآثار الكاملة المجلد الأوّل- الروايات**، ط٣ (بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية، ١٩٨٦؛ [١٩٦٦])، ص ٢٩- ١٥٢.

٣ ستبقى كل أسماء العلم المبتدئة بـ «أبو» في حالة الرفع.

٤ هاني الراهب، **رسمت خطاً في الرمال** (بيروت: دار الكنوز الأدبية، ١٩٩٩).

يعيشون على أمجاد التاريخ العربي، والناس الذين سلبتهم السلطات كرامتهم حتى خضعوا أمام متطلبات الحياة الضرورية، فتنازلوا عن قيمهم كي ينالوا رضى السلطات ويتحاشَوا غضبتها، مثّلتهم على عجل رواية **رجال في الشمس** بشخصية كل من أبي الخيزران العاجز، الذي يدّعي الفحولة الجنسية ويخبر عن مغامرات وهمية، ورئيس المخفر الكويتي اللاهي عن القيام بواجبه الوظيفي بالاستماع إلى هذه الروايات، والرجال الثلاثة الصامتين الأذلاء في الخزان.

وكتب يحيى يخلف في أول عمل روائي له، **نجران تحت الصفر**(٥)، متحسسًا الحالة العربية بوجهيها السياسي، حيث صوّر مجتمع اليمن الغارق في البؤس والجهل والتخلّف، ونقل تفاصيل الصراع السياسي بين اليمن والسعودية، مشبّهًا ما يحدث في نجران بما هو حاصل في المخيمات الفلسطينية؛ فحارة العبيد تشبه مخيم اليرموك، وأجواء المطاردة فيها مثيلة لما يحدث للفلسطينيين في كثير من دول اللجوء. ويحيى يخلف، الذي كان يعيش في منطقة نجران في السعودية في أثناء الحرب اليمنية بين الجمهوريين والإماميين، انفعل بالحدث وكتبه بإحساس وتفهّم ونضج يصعب معها التفريق ما إذا كان هذا الكاتب يمنيًا أو سعوديًا أو فلسطينيًا.

ولنا في رواية جبرا إبراهيم جبرا **صيادون في شارع ضيق**(٦) مثل آخر؛ فقد صوّر فيها بعين الفلسطيني اللاجئ، خريج جامعة كيمبردج في الأدب الإنكليزي الذي يصل إلى بغداد بعد النكبة، التحوّلات التي شهدتها مدينة بغداد في خمسينيات القرن العشرين عن طريق وصف مجموعة من الشباب يمثّلون المجتمع البغدادي: الشاعر والصحافي والمفكر واليساري المتطرف، والرافض للمأسسة الداعي إلى الرجوع إلى حالة البداوة. بل إن جبرا لم يغيّب الحالة العربية حتى في أشد رواياته تخصصًا بفلسطين، ذلك لأنه صاحب مشروع عروبي تثويري مستقبلي يهدف إلى رفع شأن المجتمع العربي لا المجتمع الفلسطيني فقط(٧).

وعندما كتبت ليلى الأطرش رواية **صهيل المسافات**(٨) التي تبحث في أزمة المثقف، جعلت بطلها صالح أيوب المولود في غابرة، نموذجًا للمثقف السلبي الانتهازي الذي لا نراه فقط في غابرة (فلسطين)، وإنما في كل مدينة وجامعة ومؤسسة صحافية عربية أيضًا. صالح أيوب، المثقف المأزوم الذي خرج من قريته إلى المدينة ليتخلص من وصاية حمود الواشلي، يحمل في وجدانه أصالة الريف الذي ولد فيه وشوّهته ممارسات الوصي المتسلط الظالم، فعاش حياته ممزّقًا بين حقيقتين: حقيقته الداخلية الأصيلة التي تعرف قيم الخير والحق والجمال، وحقيقته الخارجية النهمة إلى القيم النفعية من نفوذ ومال ومجد. صالح هذا موجود في جميع الأزمنة والأمكنة العربية.

وتلاقت كتابات سحر خليفة مع معظم الكتابات النسوية، ككتابات غادة السمّان ولطيفة الزيّات ونوال السّعداوي وآسيا جبار وحميدة نعنع وكوليت خوري، تحت عناوين عريضة أهمها النضال ضد مجتمع ذكوري يهمّش المرأة ويقمع سعيها إلى تحقيق ذاتها(٩). رغم هذا التكامل بين الروايتين العربية والفلسطينية، يبقى للرواية الفلسطينية خصوصية لا يمكن تجاهلها؛ فهي لصيقة القضية حتى في الروايات التي تبدو في ظاهرها بعيدة عنها؛

---

٥ يحيى يخلف، **نجران تحت الصفر**، ط٤ (بيروت: دار الآداب، ١٩٨٨؛ [١٩٧٧]).

٦ جبرا ابراهيم جبرا، **صيادون في شارع ضيق**، ط٤ (بيروت: دار الآداب، ٢٠٠٣؛ [١٩٧٤]).

٧ للتوسع ينظر في: «الصخرة الحب الخلاص، حوار مع المؤلف أجراه رياض عصمت»، في: جبرا ابراهيم جبرا، **الفن والحلم والعقل**، ط٢ (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٨؛ [١٩٨٦])، ص ٤٨٦-٤٨٧.

٨ ليلى الأطرش، **صهيل المسافات** (القاهرة: دار شرقيات للنشر والتوزيع، ١٩٩٩).

٩ للتوسع: Joseph T. Zeidan, *Arab Women Novelists: The Formative Years and Beyond* (Albany: State University of New York Press, 1995).

هي المرآة التي تعكس تباين مراحلها؛ هي في زمن الثورة رواية تحريض وتثوير وحث على النضال، وفي زمن الانهزامات استنهاض للذاكرة وتوثيق لمعاناة الواقع المعيش؛ هي في الأغلب رواية ملتزمة، مع جنوح صوب التجريب والحداثة بدأ يظهر منذ تسعينيات القرن العشرين.

بدأ العصر الذهبي لرواية القضية الفلسطينية برواية **رجال في الشمس** (١٩٦٢)، وكانت في ذلك الزمن رواية محرِّضة، إذ حثّت على الثورة، وقست على من حاولوا إيجاد حل فردي لمشكلاتهم بأن رمتهم في مكب النفايات. وتنبأت رواية كنفاني **ما تبقى لكم بالثورة**، ورفضت روايته **عائد إلى حيفا** الهزيمة وحرّضت على الكفاح المسلح. وصُنِّفتْ رواية إميل حبيبي **سداسية الأيام الستة** بين روايات التغيير الثوري[١٠]، وحرّضت رواية جبرا إبراهيم جبرا **السفينة** على العودة إلى الوطن حتى ولو تحت الاحتلال، ودعت رواية حبيبي **البحث عن وليد مسعود** إلى نبذ المنفى والتوجّه إلى السرية في النضال. غير أن اقتلاع المقاومة من لبنان عام ١٩٨٢ وتفاعلات حرب الخليج وتداعيات اتفاق أوسلو وخلافات أهل البيت (فتح وحماس)، كل ذلك أصاب الفلسطينيين بالذهول، فتراجع كثير من الروائيين عن كتابة الأدب المقاوم إلى كتابة الذاكرة الفلسطينية حينًا، وتوثيق المعاناة تحت الاحتلال من مطاردة وسجن وحصار وإفقار وإبعاد حينًا آخر.

الرواية واستنهاض الذاكرة

لعل أول من التفت إلى ضرورة حضور الذاكرة في الرواية كفعل مقاوِم هو الكاتب اللبناني إلياس خوري؛ فعلى هذا الأساس قامت روايته **باب الشمس**، التي تتنفس فيها ذاكرة مناضل في غيبوبة لتحكي قصة المقاومة الفلسطينية منذ النكبة حتى خروج المقاومة من لبنان عام ١٩٨٢[١١]. هذا في الرواية، أما في ما عداها، فإن الفلسطينيين حاربوا الغياب الذي جاءت به النكبة بالإصرار على استحضار المكان والتاريخ. في البدء كان استحضارهم شفويًا، كأن ينقل الآباء ذاكرتهم إلى الأبناء، ثم تنبّهوا إلى ضرورة تدوين الذاكرة خوفًا عليها من الضياع، فكان أن حفل المشهد الأدبي والأكاديمي بمؤلفات تؤرّخ لفلسطين قبل النكبة وتقدّم شهادات تثبت حضورها، منها: كتاب **يافا عطر مدينة** لامتياز ذياب، الذي يصوّر حياة اليافاويين من خلال مقابلات مع مختلف فئات المجتمع، وكتاب ساره غراهام براون **الفلسطينيون ومجتمعهم ١٨٨٠ - ١٩٤٦**، حيث تعمل الصور التي يتضمنها الكتاب على تثبيت الماضي ومحو الغياب، وكتاب وليد الخالدي **قبل الشتات: تاريخ مصوّر للفلسطينيين ١٨٧٦-١٩٤٨**، حيث يعرض فيه مجموعة ضخمة من الصور تعمل على تأكيد الحضور الفلسطيني، وتقاوم المحو الذي تجهد الصهيونية في تثبيته. ويشمل الكتاب مقدمة تحتوي على المعلومات الأساسية لتلك الحقبة[١٢]. وقد ساهمت الإنترنت مؤخرًا في تقديم المعلومة وحفظ الذاكرة، فأنشئت عدة مواقع لهذا الغرض، منها على سبيل المثال شمل، بديل، باحث للدراسات، فلسطين في الذاكرة، هذا إلى جانب عشرات المواقع الفردية التي

١٠ حليم بركات، **المجتمع العربي في القرن العشرين** (بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، ٢٠٠٠)، ص ٧٧٣-٧٧٤.

١١ للتوسع ينظر في: نجمة خليل حبيب، «طقوس 'العودة' ودلالاتها في المتخيل السردي نموذج: رواية باب الشمس،» **الكلمة**، العدد ٣٦، (كانون الأول/ ديسمبر ٢٠٠٩)، ص ٦٣- ٧١.

١٢ امتياز ذياب، **يافا عطر مدينة**، مراجعة وتدقيق هشام شرابي (بيروت: دار الفتى العربي، ١٩٩١).
Sara Graham-Brown, *Palestinians and their Society 1880-1948* (London; New York: Quartet Books, 1980) ; Walid Khalidi, *Before Their Diaspora: A Photographic History of the Palestinians 1876-1948,* (Washington, D.C.: Institute for Palestine Studies, 1984).

تؤرّخ لمدينة أو قرية أو «حمولة». ولا يزال الفلسطينيون يبحثون ويؤلفون بكل ما يوّثق تاريخهم وجغرافيتهم، والمطابع لا تزال تطالعنا بالجديد في هذا المجال، نذكر منها الخطوة المميزة التي قام بها إبراهيم مهويّ وشريف كناعنة، وهي جمع الحكايات الشعبية من أفواه الرواة وإدراجها باللهجة المحكية في كتاب بعنوان **قول يا طير**. ولعل رواية يحيى يخلف **بحيرة وراء الريح** هي أولى الروايات الفلسطينية التي خصصت موضوعها لذاكرة الناس البسطاء وتاريخهم المعيشين.

يقول لوكاتش: «إن ما يهمّ في الرواية التاريخية ليس إعادة سرد الأحداث التاريخية الكبرى، بل الإيقاظ الشعري للناس الذين برزوا في تلك الأحداث. وما يهم هو أن نعيش مرة أخرى الدوافع الاجتماعية والانسانية التي أدت بهم الى أن يفكروا ويشعروا ويتصرفوا كما فعلوا ذلك تمامًا في الواقع التاريخي»[١٣]. والرواية الفلسطينية على مشارف القرن الواحد والعشرين جنحت صوب الرواية التاريخية، بقصد الرد على الدعاية الصهيونية، وتثبيت فلسطين في الذاكرة بعد فشل تثبيتها في المكان؛ فكتابة الرواية التاريخية هنا هو فعل مقاومة لجأ إليه الفلسطينيون عندما انهزمت مقاومتهم المسلحة عام ١٩٨٢.

نشط هذا النوع من الرواية في العقدين الأخيرين، وانتشرت ظاهرة كتابة الأعمال المتسلسلة التي تحكي التاريخ الفلسطيني على أجزاء، منها مشروع إبراهيم نصر الله **الملهاة الفلسطينية**، ويتألف من خمسة أجزاء هي: **زمن الخيول البيضاء** (٢٠٠٧)؛ **طفل المحاة** (٢٠٠٠)؛ **طيور الحذر** (١٩٩٦)؛ **زيتون الشوارع** (٢٠٠٢)؛ **أعراس آمنة** (٢٠٠٤)؛ **تحت شمس الضحى** (٢٠٠٩). وثلاثية يحيى يخلف: **بحيرة وراء الريح** (١٩٩٣)؛ **ماء السماء** (٢٠٠٨)؛ **نهر يستحم في البحيرة** (١٩٩٧). وثلاثية محمد نصار: **صفحات من سيرة المبروكة** (٢٠٠٥)؛ **سوق الدير** (٢٠٠٧)؛ **ليل المخيم** (٢٠٠٩)[١٤]،. وسلسلة أعمال سحر خليفة المتراتبة زمنياً مع الواقع الفلسطيني في الضفة الغربية وقطاع غزة، وهي: **الصبار** (١٩٧٦)؛ **عباد الشمس** (١٩٨٠)؛ **باب الساحة** (١٩٩٠)؛ **الميراث** (١٩٩٧)؛ **صورة وأيقونة وعهد قديم** (٢٠٠٢)؛ **ربيع حار** (٢٠٠٤).

تشترك هذه الأعمال في موضوع رئيس هو كتابة الذاكرة الفلسطينية وتوثيق المحطات المهمة من رحلة النضال والنفي الفلسطينية. ويكاد يكون موضوعها وزمانها ومكانها واحد، ومع ذلك لم تكن هذه الروايات رواية واحدة. يقول جبرا إبراهيم جبرا إن من عادة كافكا أن يصف تجربة ما، ثم يعود ويصفها على نحو آخر، ثم يعود ويصفها على نحو ثالث، وربما رابع وخامس، محاولاً كل مرة إيجاد وصف أفضل لها، كأقرب ما يكون من الكلايدوسكوب، تديره كل مرة فيخلق كل مرة شكلاً جديدًا أو حقيقة جديدة. العناصر هي ذاتها، ولكن نسبها وعلاقاتها تتبدل[١٥]. هكذا هي الحال مع هذه الروايات؛ فإنْ نحن أخذنا، على سبيل المثال، الجزء الأول من سلسلة كل من: إبراهيم نصر الله ومحمد نصار ويحيى يخلف، لرأينا أن موضوع الروايات واحد هو المجتمع الفلسطيني قبل النكبة وفي إبّانها؛ كلها تتكلم على ما كان الفلسطينيون عليه من بساطة وجهل وسلبية، فيما كانت العصابات الصهيونية والانتداب الإنكليزي يعملان معًا لتمكين الصهيونية من فلسطين. وكلها تحكي مأساة التشرد والضياع في المنافي وما عاناه الناس من اضطهاد وبؤس وفقر، ولكن كلّا منها مكتوبة بإحساس مختلف

١٣ أورده: صلاح فضل، **لذة التجريب الروائي** (القاهرة: أطلس للنشر والتوزيع والانتاج، ٢٠٠٥)، ص ٣٤.

١٤ محمد نصّار، **صفحات من سيرة المبروكة** (سلسلة إبداعات فلسطينية بالتعاون مع الاتحاد العام للكتاب والأدباء الفلسطينيين، ٢٠٠٥) – **سوق الدير** (سلسلة إبداعات فلسطينية، ٢٠٠٧) – **ليل المخيم** (طبعة الكترونية، ٢٠٠٩، على الموقع الإلكتروني: <http://www.adabfan.com/story/4983.html>).

١٥ شرح جبرا تقنية كافكا في: **رواية السفينة** (سوسة، تونس: دار المعارف للطباعة والنشر، ١٩٩٨؛ [١٩٧٠])، ص ٢٢٣.

عن الأخرى، وكل روائي اختار تقنيات خاصة وزوايا معيّنة ميزت عمله من الأعمال الأخرى.

في الذكرى الستين للنكبة، أصدر إبراهيم نصرالله الجزء الأول من **الملهاة الفلسطينية**، وهو **زمن الخيول البيضاء**[١٦]، التي يحكي فيها تاريخ الشعب الفلسطيني على مدى ١٢٥ عامًا. وقد اعتمد في إنجاز عمله على شهادات شفوية جمعها من أناس اقتُلعوا من وطنهم وعاشوا في المنافي، فجاء عمله توثيقًا فنيًا لفلسطين القضية والإنسان والمكان. واستخدم لرؤيته تقنية حديثة، فكانت الرواية أشبه بلوحات فوتوغرافية تحيل كل لوحة إلى أخرى، وتتمم التالية ما غفلت عنه السابقة. بهذه العناصر تمكن نصر الله من جلب الماضي إلى الحياة بوصفه التاريخ السابق للحاضر، أي أنه تمكن من إعطاء حياة شعرية للناس الذين برزوا في تلك الحقبة التاريخية، وجعلهم مؤثرين إيجابيين في حياتنا الحالية.

اتّبع يحيى يخلف في رواية **بحيرة وراء الريح**[١٧] طريقة السرد التقليدية، فحققت الرواية رؤيتها لا عن طريق جِدّة تقنيتها كما عند نصر الله وإنما عن طريق التقاط العلاقات الصغرى الملائمة لتجسيد دوافع السلوك الإنساني؛ فشخصيات يخلف هم الناس البسطاء، الذين يقلقون ويتوترون ويتوقّعون الصعوبات لدى رؤية اليهود يتدربون وراء المستعمرة القريبة من قريتهم. والقرية التي تستضيف المتطوعين العرب وتفرح بهم وتستمع إلى انتصاراتهم الوهمية، ثم تحزن عند اكتشاف كذبهم.

أما محمد نصار، فقد بدأ ثلاثيته برواية **صفحات من سيرة المبروكة**، فوصف من خلال قرية فلسطينية صغيرة ما كانت عليه الحالة الاجتماعية من جهل وتخلّف وفقر أيام العثمانيين، وأتى إلى ذكر الأحداث التي كانت دائرة في ذلك الزمن. فالرواية هي عودة مئة عام إلى الوراء لتأريخ مراحل التطور الفكري والتراثي والفلسفة والرؤى في المجتمع الفلسطيني. وقد بيّنت الرواية من خلال شخصياتها وأبطالها نضج الفلسطينيين الفكري وتطورهم التدريجي في تفكيرهم ورؤاهم الحياتية.

انعكاسات التحوّلات في القضية الفلسطينية على المشهد الروائي الفلسطيني

عرف المشهد الأدبي في العقدين الأخيرين (١٩٩١-٢٠١١) فورة في الرواية الفلسطينية على كلا الصعيدين النوعي والكمي؛ فقد تحرر الكتّاب من التزامات كثيرة كان يتحرج جيل المؤسسين الخوض فيها، كالحديث عن السلام والتطبيع والعمالة داخل الخط الأخضر، وقيام دولتين أو دولة بقوميتين. وخفتت الحماسة تجاه مدرسة الالتزام في الأدب، فجنح كثير من الروائيين صوب التجريب والحداثة، كما أدى الانفتاح الواسع على العالم من خلال البعثات الدراسية والإنترنت، إلى ظهور أسماء جديدة، وتأصلت أخرى كانت مغمورة، نذكر منها: جمال ناجي (**غريب النهر**، ٢٠١٢؛ **عندما تشيخ الذئاب**، ٢٠٠٨؛ **ليلة الريش**، ٢٠٠٤؛ **الحياة على ذمة الموت**، ١٩٩٣)؛ نبيل عودة (**الانتفاضة**، ٢٠١٢)؛ إبراهيم زعرور (**قصة خير الدين بن زرد العجيبة**، ٢٠١١؛ **رعاة الريح**، ٢٠١٠؛ **الشارع الذي رحل**، ٢٠٠٩)؛ سحر خليفة (**حبي الأول**،٢٠١١؛ **أصل وفصل**، ٢٠٠٩؛ **ربيع حار**، ٢٠٠٤؛ **صورة وأيقونة وعهد جديد**، ٢٠٠٢؛ **الميراث**، ١٩٩٧؛ **باب الساحة**، ١٩٩٠)؛ حزامة حبايب

---

١٦ إبراهيم نصرالله، **زمن الخيول البيضاء**، ط٢ (بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون، ٢٠٠٨؛ [٢٠٠٧])

١٧ يحيى يخلف، **بحيرة وراء الريح**، ط ٢ (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر)، ٢٠٠١؛ [١٩٩٣])

(**قبل أن تنام الملكة**، ٢٠١١؛ **أصل الهوى**، ٢٠٠٩)؛ ديمة السمان (**رحلة ضياع**، ٢٠١١؛ **برج اللقلق**، ٢٠٠٥)؛ ربعي المدهون (**السيدة من تل أبيب**، ٢٠١٠)؛ عبد الكريم عبد الرحيم (**قريبًا من الجرمق**، ٢٠١٠)؛ عادل سالم (**عناق الأصابع**، ٢٠١٠)؛ غريب عسقلاني (**هل رأيت موت ظلي**، ٢٠١٠؛ ٢٠٠١)؛ **جفاف الحلق وحرارة اللسان**، ٢٠٠٩)؛ يحيى يخلف (**ماء السماء**، ٢٠٠٨؛ **نهر يستحم في البحيرة**، ١٩٩٦)؛ دينا سليم (**الحافيات**، ٢٠٠٨؛ **سادينا**، ٢٠٠٧؛ **تراتيل عزاء البحر**، ١٩٩٦)؛ وداد البرغوثي (**الوجوه الأخرى وتل الحكايات**، ٢٠٠٧)؛ سهاد عبد الهادي (**ذاكرة زيتونة**، ٢٠٠٧)؛ ليلى الأطرش (**مرافئ الوهم**، ٢٠٠٥؛ **ليلتان وظل امرأة**، ١٩٩٨؛ **صهيل المسافات**، ١٩٩٩؛ **امرأة للفصول الخمسة**، ١٩٩٠)؛ عزمي بشارة (**حب في منطقة الظل**، ٢٠٠٥؛ **الحاجز**، ٢٠٠٤)؛ دينا سليم مطانس (**الحلم المزدوج**، ٢٠٠٣)؛ نجمة خليل حبيب (**ربيع لم يزهر**، ٢٠٠٣)؛ ليانة بدر (**نجوم أريحا**، ٢٠٠٢؛ ١٩٩٣؛ **عين المرآة**، ١٩٩١)؛ نجوى قعوار فرح (**سكان الطابق العلوي**، ١٩٩٦)؛ حسن حميد (**جسر بنات يعقوب**، ١٩٩٦؛ **تعال نطير أوراق الخريف**، ١٩٩٦)؛ رشاد أبو شاور (**شبابيك زينب**، ١٩٩٤)؛ توفيق فياض (**وادي الحوارث**، ١٩٩٤)؛ إبراهيم نصر الله (**مجرد اثنين فقط**، ١٩٩٢؛ **عو**، ١٩٩٠)؛ أفنان قاسم (**أربعون يومًا بانتظار الرئيس**، ١٩٩٢).

هجست هذه التجارب إلا أقلّها، بالهمّ والحلم الفلسطينيين؛ فسواء كانت التجربة من الداخل الفلسطيني أو من الضفة الغربية أو من الشتات، قريبه وبعيده، فإن هنالك دائماً حبل سرّة يشدها هو فلسطين، إمّا قضية أو مكاناً أو زماناً وإمّا خلفية أو مناخات رؤيوية. ومع أن معظم هذه الروايات كُتبت بعد اتفاق أوسلو، فإن موضوعاتها تنوّعت، فعاد بعضها في الزمن إلى بدايات القضية الفلسطينية، وتوقف بعضها عند المفاصل البارزة من مسيرتها، كانطلاقة المقاومة المسلحة والحرب اللبنانية الفلسطينية والاجتياح الاسرائيلي للبنان وتداعيات حرب الخليج على القضية وعلى العمالة في الكويت. وحكى عدد كبير منها التحوّلات السياسية والاقتصادية والاجتماعية في الضفة الغربية وغزة بعد اتفاق أوسلو، فغدا كل حدث وكل موضوع وكل شاردة مادة روائية: السجن، الحصار، العمالة، الخيانة، الحاجز، نزاعات السلطة، المفاوضات، العائدون، المستثمرون، المطبّعون. وباختصار، أمسى كل ما يمور به المجتمع والقضية ممثّلاً في الرواية.

كثيرة هي الروايات التي تناولت السلطة السياسية بالنقد الذي وصل حد الهجاء الشخصي، كما في روايتي رشاد أبو شاور **البكاء على صدر الحبيب** و**الرب لم يسترح في اليوم السابع**، ورواية أفنان قاسم **بانتظار الرئيس**. وكثيرة هي الروايات الفلسطينية المحرِّضة التي ساهمت في بلورة الوعي الشبابي الذي أدى إلى ثورة الربيع العربي، منها، على سبيل النموذج، رواية **عو** لإبراهيم نصر الله. تحكي **عو**[١٨] قصة الصراع بين المثقف العصري والسلطة المستبدة. والمثقف العصري، بحسب إدوارد سعيد، ليس فقط الناقد لسياسة الحكومة، بل أيضًا كل من يرى في المهنة الفكرية حفاظًا على حالة من اليقظة المتواصلة ومن الرغبة الدائمة في عدم السماح لأنصاف الحقائق والأفكار التقليدية بأن تسيّر المرء معها[١٩]. هو بمعنى آخر مناهض طبيعي للحاكم المستبد وما يمثّله من قمع للحريات، وفرض لمفاهيم ورؤى تخدم أهدافه التسلطية بقولبة عقول الناس وتجهيلها لتسهيل حكمها. لذلك يسعى هذا الحاكم إلى ترويض المثقف العصري بأعنف الطرق وأكثرها لاإنسانية حتى يتم لهذا الحاكم سحقه. فبطل رواية **عو** (أحمد الصافي) كاتب وطني مستقيم وطموح يستخدم قلمه لخدمة الوطن والحرية والعدالة،

١٨ ابراهيم نصرالله، **عو** (عمّان: دار الشروق، ١٩٩٠).

١٩ إدوارد سعيد، **صور المثقف**، **محاضرات ريث سنة ١٩٩٣**، نقله إلى العربية غسان غصن؛ راجعته منى أنيس (منتدى وشبكة التنويريين العرب، [د. ت.]، ص ٣٧.

فتزعج كتاباته الجنرال، فيلاحَق ويعذَّب ويتعرّض لأقسى الضغوط حتى يرضخ ويتحول إلى كلب يتمسح بذيول الجنرال. ونصر الله بإيصال المثقف إلى هذه الدرجة من الانحطاط يكشف عن الدرك السفلي الذي وصل إليه مجتمعنا العربي. لقد تمكن الجنرال من سحق الطبقة المتنورة الواعية القادرة على التأثير في المجتمع وتوجيهه نحو قيم الخير والحق والجمال، وحوّلها إلى طبقة مرتبطة به تدور في فلكه، تخدم مصالحه وتساعده بما لها من معرفة وثقافة واحترام بين الناس على اكتساب مزيد من القوة وزيادة السيطرة. وهو لا يكتفي بإسكات صوت أحمد الصافي وإنما يريد أيضًا أن يستغل هذا الصوت لتجميل صورته: تذكّر.. إنني أريدك معتدلاً.. نحن بحاجة إلى كمان .. لسنا بحاجة إلى بوق (يقول له).

وقد حلل هومي بابا في كتابه **موقع الثقافة** علاقة المستعمرَين بمستعمِريهم فقال: إن الخاضع للكولونيالية يلجأ كي يحافظ على هويته وثقافته إلى المحاكاة، التي هي قناع يخفي المنهزم ذاته الحقيقية خلفه كي يتماثل مع المنتصر. والمحاكاة التي تبدو وكأنها حامية للكولونيالية لا تطمس الهوية الكامنة خلف قناعها، بل إن خطرها يتمثّل في رؤيتها المزدوجة التي في كشفها عن تناقض الخطاب الكولونيالي هي أيضًا تعطل سيطرته[٢٠]. وفي رواية **عو** تماثل شبه تام بين الخاضع للكولونيالية وأحمد الصافي، بطل الرواية؛ ففيها لجأ أحمد إلى المحاكاة، وأخفى حقيقته خلف القناع، فصار كلبًا يقعى وينبح ويهز ذيله تحت قدمي الجنرال، ولكن ذاته المموهة كانت في الوقت ذاته تتمرد على الذات الخاضعة وتعطل مسيرتها؛ إذ لجأ الصافي إلى كتابة قصة متمردة في غفلة من الجنرال عطلت خطته. فبطلها سعد هو في الحقيقة ذات أحمد الصافي الحقيقية التي برزت من تحت القناع. سعد الثائر المتمرد على قوانين الجنرال يقوم بعملية فدائية داخل حدود فلسطين ٤٨، وبعد عودته يلقي جنود الجنرال القبض عليه وعلى رفاقه، ويُعثَر في جيب سترته على القصة الملهمة، فيُضرَب ويعذَّب ولكنه يفضح رياء الجنرال أمام جنوده، فإذ هو لا وطني ولا ساهر على أمن الوطن وإنما منفذ جبان لأوامر جنرال أقوى منه متمثّل في أميركا وإسرائيل. صحيح أن ذات أحمد الصافي المموهة لم تستطع تمزيق القناع، وظلت تدور في فلك الجنرال، ولكنها كانت تصنع الثورة من وراء القناع وتحرّض على التمرد وتكشف كذب الجنرال. ولئن لم يتمكن من أن يكون بطل روايته طفل الليلة الطويلة، فإنه أحس بأنه يتوحد معه بالغضب وبالروح المتفجرة، وظل سعد يقرأ روايات الصافي ويتمثّل ما فيها من تمرد.

لا تكمن قيمة الرواية في وقفتها التثويرية المحرضة فقط، بل تكمن أيضًا في قيمتها الفنية التي تجلّت بالرسم الواقعي للشخصيات. فشخوصها غير منمّطة وإنما يمتزج فيها السلب والإيجاب بطبيعية لا افتعال فيها، تمامًا كما هم الناس بين ظهرانينا. والجنرال يحمل إلى جانب الصفات التسلطية الهدّامة ذكاء ومعرفة وقدرة على الإقناع يستخدمهما في حربه مع ضحيته؛ يعرف متى يستخدم العنف والتهديد ومتى يستخدم الترغيب الذي يصل إلى درجة التملّق، أجل التملّق، كأن يقول لضحيته: إنني من قرّائك .. أستطيع مثلاً أن أعيد عليك قراءة فقرات طويلة من مقالاتك. بدأ بتعداد عناوين المقالات المنشورة خلال شهر تموز ، فوجئ أحمد الصافي أكثر .. أو قوله: يا أحمد أنت أهم بكثير ممّا تعتقد . . . إنك الآن أشبه ما تكون بنهر ضائع في الصحراء ، لنعمل سويًا وبصورة عملية من أجل مواطنينا، وإذا لم يدرك هذا إنسان وطني أصيل، مثقف مثلك، فمن سيدركه؟ كما أن أحمد الصافي ليس ضحية بريئة وقعت في براثن ثعلب فقط، وإنما فيه أيضًا كثير من النزعات الهدّامة، كالغرور والجشع والضعف أمام مغريات المنصب والجاه؛ فهو يرى نفسه أعلى من مستوى الآخرين. كان يدرك أنه أكثر

٢٠ للمراجعة: Homi Bhabha, *Nation and Narration* (London: Routledge, 1990), pp. 88-89.

أهمية من رئيس التحرير وأكثر شعبية منه .. أما إذا نظر إلى المسؤولين عن الأقسام الأخرى، فإنه أكثر أهمية منهم مجتمعين. وهذا يعني أن في نفس المثقف جنرال ديكتاتور. ونصر الله يدين في ذلك المثقف وينسب إليه دورًا في إفساد المجتمع وإبقاء الناس مهمّشين مقموعين خائفين.

قيمة هذه الرواية ليست في أنها قالت الحقيقة التي نعرفها ونعيشها جميعًا ووثّقتها أكثر من رواية فلسطينية وعربية، وإنما في كونها تنبأت قبل عشر سنوات، أو بالأحرى حرّضت على الثورة القائمة اليوم والمسمّاة الربيع العربي، آملين بأن تقضي على جميع جنرالات الأمة المتسلطين. بعد سنتين أكمل نصر الله برنامجه الروائي التثويري المحرِّض ضد السلطوية والفساد في المجتمع العربي برواية **مجرد اثنين فقط**[٢١]. ومع أن الرواية تحكي قصة النفي الفلسطيني على مدى نصف قرن، وتحكي أزمان هذه القضية منذ عهد الطفولة البريئة إلى زمن المذبحة ثم زمن اللجوء إلى إحدى دول النفط للعمل، فهي تخصص حيّزًا واسعًا لزمن الدولة العربية القمعية التي تدّعي الثورة وتطحن البشر. والرواية كسابقتها تميّزت بأنها حوّلت الحادث العادي والمألوف إلى حادث مدهش ومؤثر، وقدّمت رؤيتها بقالب شعري مكثّف له قدرة على التوالد عن طريق التأويل.

من المحطات التي توقفت عندها الرواية الفلسطينية حرب السنتين في لبنان والاجتياح الإسرائيلي للبنان، فكتبت نجمة خليل حبيب رواية قصيرة بعنوان **ربيع لم يزهر**[٢٢]، تحكي معاناة عائلة فلسطينية تعرّضت للتطهير العرقي على أيدي القوات اليمينية في بيروت الشرقية، فلجأت إلى بناية للمهجرين في بيروت الغربية ضربتها القوات الإسرائيلية في أثناء الاجتياح بقنبلة فراغية في ٦ آب/ أغسطس ١٩٨٢، وذهبت العائلة مع من ذهبوا تحت أنقاض تلك البناية. وثّقت الرواية حصار بيروت، وحكت معاناة سكانها وصراعهم في مدينة قُطعت عنها الماء والكهرباء والتموين ثلاثة أشهر، وتعرّضت عن طريق التداعي لحرب السنتين التي سقطت خلالها مخيمات بيروت الشرقية في ضبية وجسر الباشا وتل الزعتر، والمجازر التي رافقت هذا السقوط. وتتبع الرواية مجموعة قصص قصيرة تحكي ما تجاهلته الرواية، كقصة «بقع فوق أفكار نعمان» التي تسبح في أفكار أحد شهداء المجموعة القتالية التي أُحرقت حتى التفحُّم في موقع حربي في الضاحية الجنوبية، وأخرى بعنوان و«صمت خليل» تدور في عقل الشاعر خليل حاوي قبل انتحاره حين علم بوصول القوات الإسرائيلية إلى مشارف بيروت. وقصة «يوم رحلت أم جهاد»، وهي تصوير للمجزرة التي جرت في مستشفى غزة ليلة مجزرتي صبرا وشاتيلا في أيلول/ سبتمبر ١٩٨٢ [٢٣]. وتنهي حبيب **ربيع لم يزهر** بقصة متفائلة بعنوان «خريف يزهر»، تحكي ما أحدثته عملية خالد علوان من رفع لمعنويات الإنسان العربي الذي أصابه اليأس في إثر اجتياح بيروت[٢٤].

أما أكثر ما يميّز الرواية هو ردّها غير المباشر على ما يروِّج له الاستشراق والصهيونية حول ثقافة العنف والموت العربية، تسفيهًا للعمل الاستشهادي، وتحديدًا الافتراء الذي ينسب إلى الأم العربية قصورًا في عاطفة الأمومة،

---

٢١ إبراهيم نصر الله، **مجرد اثنين فقط** (عمان: دار الشروق، ١٩٩٢).

٢٢ نجمة خليل حبيب، **ربيع لم يزهر** (بيروت: المركز العربي للأبحاث والتوثيق، ٢٠٠٣).

٢٣ للتوسع ينظر في: بيان الحوت، **صبرا وشاتيلا، أيلول ١٩٨٢** (بيروت: مؤسسة الدراسات الفلسطينية، ٢٠٠٣).

٢٤ هي عملية فدائية في قلب بيروت أطلق فيها الشاب خالد علوان النار على ضابطين إسرائيليين كانا يتناولان القهوة في مقهى الوِمْبي في شارع الحمرا ، في أول أيام دخول القوات الإسرائيلية العاصمة اللبنانية.

الأمر الذي لا يجعلها تحزن عندما يموت ابنها وإنما تزغرد[٢٥]. فعلت حبيب ذلك من خلال إبرازها حقيقة العلاقة التقليدية بين الأم العربية وأبنائها. فمريم احتفت بربيع احتفاء باذخًا حتى قبل ولادته. وبعدها صار محور حياتها؛ فلأجله صبرت على فظاظة الزوج، وتسللت عبر جنح الظلام من بيتها في المخيم لتعيش في بناية للمهجرين، وعرّضت نفسها للخطر اليومي في أثناء الاجتياح الإسرائيلي لتؤمّن له أتفه طلباته، وعندما عُثر عليهما ميتين تحت أنقاض البناية التي ضربتها طائرة حربية إسرائيلية بقنبلة فراغية، كان هنالك يد تحتضن طفلاً قيل إنها يد مريم وطفلها ربيع.

وعن حرب الخليج وتأثيراتها في القضية الفلسطينية، والتخريب الذي أحدثه المنفى في الذات الفلسطينية وما أصاب لاجئي الكويت من إساءة وتهجير، خصصت حزامة حبايب رواية بعنوان **أصل الهوى**[٢٦]، تميّزت بالجِدّة في السرد والجرأة في كشف الذات[٢٧]. ولم يفت الرواية الفلسطينية الحديث عن التماثل المأساوي بين نكبة فلسطين واحتلال العراق، نذكر منها رواية غريب عسقلاني **هل رأيت موت ظلي** التي لنا وقفة معها في مكان آخر من البحث.

من روايات السجن حكت رواية عادل سالم **عناق الأصابع**[٢٨] معاناة الأسرى الفلسطينيين والعرب في سجون الاحتلال. تحدثت عن معاناتهم وأحلامهم وسر صمودهم، وعن علاقاتهم العاطفية ومشكلاتهم مع الحراس ومع ضعفاء النفوس الذين يتحولون إلى مخبِرين. عقدة الرواية قصة حب تقليدية، ولكنها نجحت في نقل مشاعر شخصياتها، فرأينا أنفسنا نتفاعل معها: نحزن على عليّ الجعفري الذي استُشهد تحت التعذيب، ونغضب لغضب عمر القاسم الذي استثناه أحمد جبريل من قائمة المفرج عنهم، ونفرح لعلاقة الحب الرومنسي الجميلة بين علي وخولة، وينكسر فرحنا لانكسار قلبيهما. ويكمن تميّز الرواية في تخصيصها حيّزًا واسعًا من السرد لدور المرأة في معركة النضال وضرورة احترام المجتمع لعواطفها.

انعطافات الرواية الفلسطينية في مرحلة ما بعد أوسلو

إنه لأمر بديهي القول إن اتفاق أوسلو أحدث انعطافة حادّة في حياة الفلسطينيين الفكرية والسياسية والاجتماعية والأدبية، بل إنه أحدث بلبلة فكرية في عقل الأمة العربية كلها وليس الفلسطينيين فقط. لقد أتاح هذا الاتفاق العودة إلى مناطق السلطة الفلسطينية كما إلى مناطق ٤٨. وكان بين العائدين رجال أعمال ومستثمرون وزوّار من مختلف دول الشتات، جاؤوا لتفقّد أهلهم أو أقاربهم الذين انقطعت السبل بينهم على مدى نصف قرن تقريبًا، فاستُقبل العائدون بالتهليل. قال بعضهم: عندما عدت شعرت كأنني خُلقت من جديد. ولكن اختلاف المتخيَّل

---

٢٥ برزت هذه الدعاية قوية ومؤلمة بعد حوادث أيلول/ سبتمبر ٢٠٠١، ومن وحيها ألّفت السلطات الأسترالية سيناريو يقول إن الأمهات في قافلة طالبي اللجوء تاما كن يرمين أبناءهن في البحر استدرارًا للشفقة. وفي مكان آخر قيل إن الأمهات في مراكز احتجاز طالبي اللجوء كن يجبرن أطفالهن على الإضراب عن الطعام بخياطة شفاههم. للتوسع حول موضوع تاما ينظر في: Kim Arlington, "Children Overboard the most Despicable of Lies: Hawke", *Age*, 24/8/2004, on the web: <http://www.theage.com.au/articles/2004/08/24/1093246520431.html?from=storylhs>.

٢٦ حزامة حبايب، **أصل الهوى**، ط٢ (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٩).

٢٧ للتوسع ينظر في: وليد أبو بكر، «توازي الشخصيات بدل من تقاطعها: أسلوب مختلف في السرد الروائي،» **الكلمة**، العدد ٨ (آب/ أغسطس ٢٠٠٧)، على الموقع الإلكتروني: <http://www.alkalimah.net/article.aspx?aid=669>.

٢٨ عادل سالم، **عناق الأصابع** (القاهرة: دار شمس، ٢٠١٠).

عن الواقع أحدث صدمة في النفوس، خصوصًا للذين لا يملكون ذاكرة شخصية عن المكان. بيت الوالد لم يعد بيتًا. «حيفا لم تعد تتكلم معي»، يقول فواز تركي عند عودته إلى وطنه[٢٩]. ويقول مريد البرغوثي عند عودته إلى رام الله: «خلص! خلق الاحتلال أجيالًا منا عليها أن تحب الحبيب المجهول. النائي. العسير. المحاط بالحراسة، وبالأسوار، وبالرؤوس النووية، وبالرعب الأملس. الاحتلال الطويل استطاع أن يحولنا من أبناء 'فلسطين' إلى أبناء 'فكرة فلسطين'»[٣٠]. وشاركت الكتابات على اختلافها في نقل هذا المشهد مساءلته نثرًا وشعرًا، تخييلًا وكتابات جادة موضوعية، وعكست الرواية مناخات هذه المرحلة، فساءلتها وحاكمتها ولم تعدم من روّج لها. فكانت رواية **نهر يستحم في البحيرة** أولها تعبيرًا عن البلبلة الفكرية التي أصابت الجسد الفلسطيني، ورواية **السيدة من تل أبيب** أكثرها إثارة للجدل. ومن أشدّها تمثيلًا ونقدًا لواقع الناس ومعاناتهم اليومية روايتا **الميراث** و**صورة وإيقونة وعهد قديم**. ومن الروايات التي مثّلت التحوّل الجمالي في النص الروائي الفلسطيني كانت رواية **هل رأيت موت ظلي**.

ضبابية الرؤية السياسية، نموذج: نهر يستحم في البحيرة[٣١]

تكمن أهمية رواية يحيى يخلف في أنها شهادة أهل البيت على ناسه؛ فهو من فريق عمل السلطة الفلسطينية التي صنعت اتفاق أوسلو، وروايته **نهر يستحم في البحيرة** هي رؤيته كمبدع وراءٍ لهذا الاتفاق، فماذا قال المبدع وبماذا اختلف عن السياسي؟ هذا ما سنحاول تبيانه في هذا الجزء من الدراسة.

نلحظ في هذه الرواية تشابهًا كبيرًا بين المتخيّل وسيرة الكاتب الذاتية؛ فبطل الرواية من قرية سمخ، وعائد من الشتات إلى غزة بعد اتفاق أوسلو. هو كيحيى يخلف، كان طفلًا عندما لجأت به عائلته من سمخ عام ١٩٤٨ إلى الأردن. وفي عام ١٩٧٠، عقب انهزام المقاومة الفلسطينية أمام الجيش الأردني، خرج مع المقاومة إلى لبنان ثم إلى تونس. وله ذكريات جميلة في لبنان وتونس. ويخلف أيضًا مخلص إخلاص الجندي الياباني لقيادته؛ إذ ظل مؤمنًا بالكفاح المسلح طريقًا للتحرير والعودة حتى واتاه رئيسه وأمره بالتخلّي. وطبيعي أن يكون له بلبلة الجندي الفكرية ذاتها، وأن يصيبه ما أصاب الجندي من صدمة نفسية عندما قيل له إن الحرب انتهت لإحساسه بأنه أصبح رجلًا بلا قضية. وللراوي أيضًا دماثة الخُلُق التي عُرف بها يخلف. كما أن في عنوان الرواية بعضًا من سيرة الكاتب؛ فالنهر هو نهر الأردن، والبحيرة هي بحيرة طبرية في فلسطين المحتلة عام ١٩٤٨. على ضفاف البحيرة ولِد يخلف عام ١٩٤٤، وعبر النهر إلى الغربة طفلًا في الرابعة من العمر.

يخبرنا يخلف منذ العنوان بعلاقته الحميمة بالمكان، وهي هنا البحيرة التي أعلاها على النهر، وجعله بحاجة دائمة إليها ليستحم ويتطهر بها من أدرانه. إلى جانب ما يوحيه العنوان، تخصص الرواية جزءًا كبيرًا لوصف علاقة الانجذاب بين الراوي وأرضه وهاجسه الدائم بالعودة إليها. وتميزت أيضًا بتبيان رؤية الآخر (الإسرائيلي) لمفهوم العودة وموقفه منها وتحديده للنمط المقبول من العائدين. وبرهنت حادثًا إثر آخر على استحالة إنجاح مشروع العودة من خلال اتفاق أوسلو، وكشفت من ناحية أخرى عن اختلاط المشاعر وتضاربها بين الحنين الجارف واللهفة الحارقة عن بُعد، والخيبة المؤسية على أرض الواقع:

---

٢٩ للتوسع ينظر في: Fawaz Turki, *Exile's Return: The Making of the Palestinian American* (New York: Free Press, 1994), p. 33.

٣٠ مريد البرغوثي، **رأيت رام الله**، ط٣ (بيروت والدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٨ [١٩٩٧])، ص ٧٤.

٣١ يحيى يخلف، **نهر يستحم في البحيرة** (رام الله؛ عمان: دار الشروق، ١٩٩٧).

«دخلت مدفوعًا بحبي إلى أرض الوطن . . . كنت أحدق بعينين مغرورقتين بجبال أريحا والتلال البيضاء المحيطة بها . . . في البداية انتابتني مشاعر ليس لها مثيل .. إنه وطني .. إنني أعود إلى بقعة ما في وطني ..

– واليوم ..

– ما زلت أحاول الاندماج في هذا النسيج، وما زلت بحاجة للمزيد من الوقت كي يكون لي مناخ وطقس وعلاقات وحياة اجتماعية» (ص ٦-١٦).

يبيّن هذا المشهد الشرخ الذي أحدثه النفي بين الفلسطينيين ووطنهم؛ فالتباعد القسري والمستديم بين من تربوا تحت الاحتلال والذين تربوا في المنافي، أحدث فجوة بين أبناء الوطن الواحد، إذ راكمت كل فئة منهم تجربة تختلف عن الأخرى فتكوَّن لكل منها سلوكيات وأولويات متفارقة جعلت العائدين يحسون بأنهم غرباء في وطنهم، بينما يحس المقيمون بأنهم أمام زوار أو سائحين أو محسنين أكثر من كونهم أمام مواطنين وشركاء فعليّين بالوطن.

يمثّل أكرم عابد نموذجًا جيدًا لفلسطينيي المنافي البعيدة (أوروبا وأميركا)؛ فهو يعي فلسطينيته، ولذلك جاء يبحث عن زوجة عمه. وهو أيضًا تبنّى قيم منفاه واصطبغ بصبغته، فبدا في أنظار المقيمين مختلفًا. لقد أكسبته أميركا ملامح أرستقراطية، فهو يدخن الغليون، ويتحدث عن السوبرماركت الذي يملكه في لوس أنجلوس وعن أسعار البترول في البورصة وعن ثورة السود ضد البوليس، ويتكلم بالإنكليزية والعربية، ويغنّي أغاني عبد الوهاب وفرانك سيناترا، وينظر باهتمام إلى رجال الشرطة الفلسطينية وهم ينظّمون السير. أما الراوي، فيمثّل الآتين من دول الجوار (الأردن ولبنان وسورية وتونس)؛ فمن الأردن حمل أول تجربة له مع الموت أيام القواعد الفدائية. وفي العرقوب، في الجنوب اللبناني، بنى شخصية المقاوم الواثق من نفسه، وعلّمه الاجتياح الإسرائيلي والخروج من بيروت الصبر والحكمة. أما في تونس التي جاءها مهزومًا مبعَدًا، فكانت عائشة تجربة حب جميل أنضج عواطفه ولطّف بؤس منفاه وخسائره. ولكن رغم كل تلون واختلاف، ظلت صلة وصل قوية تربط الفلسطينيين بعضهم ببعض هي انجذابهم الغريزي إلى الأرض، وتوقهم إلى العودة إليها. يقول الراوي إنه مستعد لدفع ما تبقى من عمره كي يرى سطح البحيرة (حيث تقع قريته) الذي يشبه بطن الغزال، وإن سمخ هي الحلم الذي عاش في سويداء قلبه على مدى ستة وأربعين عامًا. لذلك، بدأ يخطط للذهاب إلى سمخ منذ لحظة وصوله إلى غزة. ورغم الترحيب الذي لقيه في غزة وبَعْدَها في رام الله، ورغم رحيل المحتلين عن غزة وامتلاء المدينة بالإعلانات الفرحة المرحبة بالعائدين، ظلت سمخ المقصد الأول، فبيّن ذلك خصوصية العلاقة بين الفلسطينيين وديارهم؛ فهي عندهم ذاكرة المكان التي يلجأون إليها كلما اشتدت أزمتهم وضيّق عليه الظرف التاريخي الخِناق. فعندما تضيع سمخ بين الماضي والحاضر ويقوم على أنقاض بيوتها تلال من الأسمنت، ويتغير اسمها الى تسيمخ، عندما تتأزم الأمور في نفس العائد، وفيما هو يحدق بعيون هنا وهناك علّه يقبض على أثر ما، عله يجد شيئًا من مِزق الأيام الماضية، تأتي عناصر الطبيعة (المكان) لتكون همزة وصل بين الداخل والخارج. غير أن العائد وإن استطاع جَسْر العلاقة بينه وبين المكان، فإن علاقته بالمجتمع لم تكن على القدر نفسه من السهولة. فالراوي الذي أحس بالفرح عندما عبر الجسر وشاهد أرض الوطن، وسعد وهو يرى «بحر غزة الحنون»، ورفرف في قلبه طائر الشباب الذي تركه منذ سبع وعشرين عامًا، والذي يحب كل شيء: بلاط الرصيف، حجارة الأسوار، عنب الفلاحات في السلال، التماثيل من خشب الزيتون، كنافة الجبن عند جعفر ورائحة الحلاوة عند خان الزيت، لا يحس صدى مشاعره عند الناس، وأنه لو قالها لبدت الكلمات عادية جدًا.

أما الخسارة التي لا يمكن تعويضها، فهي الهوة التي نشأت بين المنفيين وأوطانهم، وأحس بها بعمق العائدون من النضال إلى التسوية السلمية الذين مثّلتهم حالة الجندي الياباني أصدق تمثيل؛ فأونودو بإخلاصه لرسالته الدفاعية ورفضه تسليم سلاحه إلا بأمر مباشر من قائده، إنما يمثّل الفلسطينيين الذين التزموا وأخلصوا لمبادئ منظمة التحرير ومواقفها ورئيسها، فحملوا السلاح على مدى خمسة وأربعين عامًا، ورفضوا إلقاء السلاح حتى جاء قائدهم وطلب منهم ذلك. وأونودو المعتزل في جزيرة منعزلة عن أرض المعركة هو كالفلسطيني المبعَد إلى تونس. هو مثله «اكتشف فجأة أن بندقيته الصدئة تشبه غصن شجرة يابس، وأن المنظار العسكري الذي يتدلى من رقبته ليس له أية أهمية». وعزّ عليه أن يكتشف «أنه لم تعد له جدوى، وأن أيامه لم تعد ذات قيمة، وأن أجمل سنوات العمر ذهبت هباء» (ص ٧١). وهو الذي قاوم جميع محاولات التيئيس، وظل ينتظر بعيدًا عن مسرح معركته اثني عشر عامًا حتى جاء قائده وأمره بتسليم سلاحه. وما البلبلة التي أحس أونودو بها إلّا ترجمة للبلبلة التي أحس بها الفلسطينيون حيال إعلان اتفاق أوسلو الذي أنهى مقاومتهم قبل أن تحقق أهدافها.

رغم احتفاء الرواية الشديد بالوطن، فإنها لم تستطع أن تتخطى تجربة المنفى. كان الراوي كلما تقرّبتْ منه حبيبته مجد أو لاحت له في فعل أو ذكرى، رحل خياله إلى المحبوبة التونسية التي تركها هناك. بل إن يحيى يعلي المنفى على الوطن؛ ففي مقارنة بين مجد الحبيبة الفلسطينية وعائشة التونسية، تتغلب الثانية على الأولى، فكأنما عائشة ببهائها وعطرها وثوبها المطرز هي المنفى الرحب الذي حضن الفلسطيني وعطف عليه، في حين كانت مجد الحبيبة التي كبرت ورحل بريق خاص من عينيها، وبدأت التجاعيد تحبو تحت جفنيها، والحبيبة القادمة «من وراء الريح والضباب وبوابات الغربة والضياع ومن وجع سبعة وعشرين عامًا ومن أخاديد وشقوق السنين الهرمة» (ص ١٢). وبذلك، خالف يحيى أدبيات القول الفلسطيني التي طالما نقمت وأدانت المنفى[٣٢]. لم يكن يحيى يخلف ليخالف المألوف فيُعلي المنفى على الوطن لولا أنه وجد في الوطن شرخًا أخرجه من وظيفته الأساسية وتوقف عن أن يكون الملجأ والأمان والانتماء. فالعائد آتٍ وبه توق وفرح للوطن، ولكن ما لاقاه أشعره بالغربة عن الناس والمكان. ففي سمخ اختفت الملامح العربية، وأقيم فوق ترابها وعلى أنقاض بيوتها مدينة يهودية جديدة، واندثرت معالم أهلها، وحتى سمك بحيرتها. أما في المنفى، فقد كانت الإساءة في أغلبها من فعل الجهات الرسمية فيما احتضن الشعب العربي الفلسطينيين وقضيتهم معوضًا عمّا تلحقه بهم حكوماته من رفض وتنكّر وإساءة.

كان الفلسطيني في الروايات التي سبقت **نهر يستحم في البحيرة** مشحونًا بالتوتر والغضب. هكذا كان سعيد س. وفارس اللبدي في **عائد إلى حيفا** (غسان كنفاني)، ووديع عساف في **السفينة** (جبرا إبراهيم جبرا)، وأسامة وباسل وأبو الفوارس في ثنائية **الصبار** و**عباد الشمس** (سحر خليفة). أمّا في هذه الرواية، فقد غاب الغضب وحلّ محله حزن هادئ فيه شجن: «صباح من ندى ومن كلوروفيل ومن تداعيات ومن أضغاث أحلام وفرح ناقص وابتسامة تشبه البكاء» (ص ٥). ولم تقف هذه النبرة الخفيضة عند حدود المناجاة أو الحديث الداخلي، بل رافقت الرواية في أشد فصولها تأزمًا، كأن يبقي الراوي على هدوئه، فلا ينفعل لمعرفته أن جثة خاله لا تزال محفوظة في الثلاجة منذ ستة وأربعين عامًا. لم يستصرخ ضمير العالم، ولا أنّب ولا أدان، بل ندبه بأسلوب قدريّ خفيض: «يا عبد الكريم الحمد .. كيف تحملت هذا الصقيع طوال هذه المدة، وكيف قضيت عمرًا آخر

---

٣٢ للتوسع، انظر: نجمة حبيب، «**رؤى النفي والعودة في الرواية الفلسطينية**،» (رسالة دكتوراه، قسم اللغة العربية والدراسات الإسلامية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة سدني، آب/ أغسطس ٢٠١١)، ص ٢٥٢-٢٥٣

في الثلاجة. ألم ترتعد فرائصك، ألم يقشعر بدنك؟ . . . كيف داهمك هذا البرد الذي لا يكف عن التسلل إلى عظامك ليلاً نهارًا. هذا البرد الذي يخز الروح ويحز الوريد والأعصاب؟» (ص ١٢٠).

وبقي العائد في منطقة الظل. هُمِّش، واقتصر دوره على مشاهدة الحادث أو الإخبار عنه دونما أي تدخّل فاعل فيه. وكان يحيى يخلف في ذلك منسجماً مع بطله وخط سيره. فالشخصية مهزومة ضائعة بين موقفين: قبول الهزيمة أو رفضها. لذلك، فإن دورها في الحوادث لا بد أن يكون هامشيًا، وأن تتصف جميع تصرفاتها بالسلبية، اللاموقف. فصاحبها (الراوي) يترك للآخرين كي يقرروا عنه. لقد قرر مجد أين ومتى وكيف يلتقيان، وقرر له أكرم أين يمضي ليلته ومتى يتابع السير ومتى يتوقف، بل قرر نوع طعامه وشرابه. وحتى غضبة الرواية الأخيرة ("القنبلة موجودة داخل صدري .. في أعماقي .. حذار من الاقتراب فقد تنفجر بين لحظة وأخرى")، قام بها أكرم. ويحيى يخلف يعلن بذلك تراجع دور المقاتل المشرد ليبدأ دور المغترب التاجر. مرة واحدة تدخّل الراوي في الحادث وكان فاعلاً فيه، عندما قرر مرافقاه (أكرم ومجد) العدول عن متابعة الرحلة، فأصّر هو على إكمالها. وفي هذا دلالة تستدعي الوقوف إزاءها؛ إذ هي تنسب إلى الذين انتموا إلى المقاومة وظلوا في دول الجوار قوة الإحساس بفلسطين وقوة حضور حلم العودة في وجدانهم، في حين فتر هذا الحلم عند الذين ارتحلوا إلى منافٍ بعيدة كما يمثّلهم أكرم، وعند الذين ظلوا تحت الاحتلال فدجّنهم الخطاب الإسرائيلي كما تُمثّلهم مجد. وكنتيجة لهذا التهميش تنسحب الشخصية المصابة به إلى الداخل، تعيش همومها وتتغذى بحزنها وذكرياتها، الأليم منها والمفرح. فتكثر أسماء محطات من الماضي: العرقوب، جنوب لبنان، الأغوار الجنوبية، ممر العمل الفدائي أيام الشباب المبكر، والضحايا الذين سقطوا من دون ثمن.

انسجامًا مع هذه اللهجة الخفيضة، تراجع موقف الفلسطينيين تجاه الآخر؛ ففي حين صوّرت معظم الروايات السابقة الإسرائيليين أعداء وأشرارًا مسؤولين عمّا يصيب الفلسطينيين من تشرد وفقر وموت، كانوا في هذه الرواية، لا لون لهم ولا سمات خاصة. لا هم أصدقاء ولا هم أعداء صرحاء. هم واقع يفرض على العائدين التعامل معهم وتقبّل أحكامهم، وتظل لهم اليد العليا. ولأنهم كذلك، فإنهم المسؤولون عن فشل التواصل وسقوط الحوار. وتشمل المسؤولية النظام والمجتمع الإسرائيلي معًا؛ فصاحب النزل يتخوف من استقبال الفلسطينيين لأنهم من «المناطق». وأكرم العائد من منفاه ليحيي التعايش بإعادة خاتم زواج الفلسطيني إلى الزوجة اليهودية، يفشل. لقد غُيِّبت، فهي عمياء صماء خرساء. وتفشل مفاوضات أكرم في استعادة جثة الخال عبد الكريم الموجودة في حيازة السلطة الإسرائيلية منذ ستة وأربعين عامًا. كما تفشل البعثة التلفزيونية في إحياء مهرجانها التوفيقي رغم كل ما حشدته له من إمكانات. لذلك خرج العائد من تجربته مدركًا أن العودة إلى المكان وشيئًا من التاريخ لا يصنعان وطنًا، وتأكد له أيضًا أن نيته الحسنة لا تقابلها نية مماثلة من الطرف الآخر.

لجأ يخلف الى الغرائبي والمدهش ليلفت إلى ما في هذا «النسيج المسمّى وطنًا» من تناقضات وعدم انسجام؛ ففيه يتحول مجرى النهر ويتغير منبعه ومصبّه، وتمسي مياهه مالحة. وفيه تنقلب دورة الحياة، فيكون الأب في العشرين والابن في الأربعين والزوجة في الستين. وفيه أيضًا تتمرد التماسيح على أنهارها. هذه هي اسرائيل؛ شائعات وأكاذيب وحواجز نفسية تقام كل يوم بينها وبين الفلسطينيين. لذا انتهت الرواية قاذفة السلام بقنبلة، وأعلنت مسؤولية الآخرين عن هذه النتيجة، فهم لا يزالون يفتعلون المخاوف ويقيمون الحواجز بينهم وبين الفلسطينيين، خائفين من أن يطلع لهم حوت من بحر غزة. وعلى الحواجز يفتشون عن ضبع له أنياب، عن كركدن، عن وحيد قرن. وفي طبرية شائعة تقول إن تغييرًا جيولوجيًا ضرب البحيرة وأثار تماسيحها التي خرجت هائجة تتعقب

الناس وتفترسهم، ثم ينكشف الأمر ويتبين أنه مجرد تمساح صغير لا أسنان له، هرب من حديقة الحيوانات، وقد تم تقييده وإعادته إلى قفصه بحركة استعراضية دعائية فيها الكثير من اصطناع الخوف.

بالعودة إلى مشهد سابق من **نهر يستحم في البحيرة**، يتبين أن هذا التمساح الصغير الذي لا أسنان له هو الفلسطينيون القادمون من الضفة الغربية الممثَّلون بمجد. ففي المطعم المغربي رقصت مجد، وكانت رقصتها تشبه السباحة، وكانت عيناها كعيني تمساح. بهذه الرمزية قدمت الرواية رؤيتها في اتفاق أوسلو، الذي هو أضعف من أن يُحق حقًا طبيعيًا من حقوق الفلسطينيين، وهو العودة إلى بيوتهم ولو زائرين. فالإسرائيليون يخافون أو يصطنعون الخوف عند قدوم أي فلسطيني إلى ما يعتبرونه بيتهم مهما يكن القادمون ضعفاء أو مسالمين. فالتمساح الصغير الذي جنّدت له الدولة الإسرائيلية هذا الحشد من القوة هو رمز لمجد الفتاة المسالمة التي قبلت بالهزيمة ودجّنها الاحتلال على مدى سبعة وعشرين عامًا ومع ذلك فهي لا تزال تخيف إسرائيل القوية. وهذا يعني أنّ إسرائيل سترفض العائد حتى ولو كان مسالمًا كتمساح صغير بلا أسنان. وهي وإن قبلت بعودة أكرم، الفلسطيني «المؤمرَك»، فإنها لن تسمح له بأن يقوم بأي دور يربطه بماضيه حتى ولو كان دورًا سلميًا يهدف إلى إعادة خاتم الزواج إلى الزوجة اليهودية التي فصلتها النكبة عن زوجها الفلسطيني.

كانت رواية **نهر يستحم في البحيرة** مناقشة لاتفاق أوسلو وتنبؤًا بفشله. وفيها تعارض صوت رجل السياسة يحيى يخلف مع صوت المبدع الروائي. في السياسة كان يحيى يخلف يشغل منصبًا رئيسيًا في سلطة صنعت اتفاق أوسلو، أما في الرواية فنفض يده من هذه الحكومة وأظهرها فاشلة عاجزة عن تأمين الحلم الذي من أجله ناضل الفلسطينيون ستة وأربعين عامًا. فهل أراد يخلف أن يحيل تجربة النضال الفلسطينية إلى العبثية، أم أراد لنا أن نتشبّه بالتجربة اليابانية فنقبل بالهزيمة وننشغل عن النصر العسكري بالتطور المعرفي والصناعي، فنعوض هزيمتنا العسكرية بنصر حضاري؟ أم أنه رأى في مأساة الجندي أونودو عزاء للمناضلين الفلسطينيين الذين تدعوهم قيادتهم لتقبّل الهزيمة؟ أي من هذه التأويلات جائز، فالرواية وليدة مرحلة منكسرة، تراجع فيها دور المقاوم المنفي ليفسح المجال لدور المهاجر «المؤمرك»، وحري بها أن تقدِّم الحزن والانكسار على الرفض والغضب. كانت رواية **نهر يستحم في البحيرة** رحلة عبور حزين عكس منطق الأشياء. من المنفى إلى وطن لم يحرَّر، تحكمها رؤيا مأزومة للمستقبل أنقذتها في اللحظة الأخيرة الصرخة الغاضبة التي اختتمت فيها الرواية: «القنبلة موجودة داخل صدري .. في أعماقي .. حذار من الاقتراب فقد تنفجر بين لحظة وأخرى» (ص ١٤٤).

مساءلة الذات في مجتمع ما بعد أوسلو، نموذج: الميراث[٣٣]

كانت سحر خليفة أشد قسوة في محاكمة اتفاق أسلو؛ فإلى جانب أنها رأت فيه تنازلًا عن الابن الشرعي، وإعطاء ثلثي فلسطين للإسرائيليين من دون ثمن، نسبت إليه تخريبًا للذات الفلسطينية، إذ تراجعت جميع القيم النضالية والأخلاقية لحساب القيم المادية التي سادها الفساد والاستغلال والرشوة. تدور عقدة الميراث حول عودة امرأة اسمها زينة من المهجر الأميركي إلى بلدتها وادي الريحان في الضفة الغربية، فتعلم أن والدها تزوج من فتاة مقدسية صغيرة اسمها فتنة لجأت إلى حمل اصطناعي في مستشفى إسرائيلي كي تضمن حصة من الميراث. ويدور في فلك القصة عمٌّ لزينة غير شقيق لأبيها هو أبو جابر، وثلاثة من أبنائه هم مازن وكمال ونهلة. مازن فدائي سابق عاد من لبنان في إثر إصابته بانفجار لغم أورثه إعاقة جسدية سبّبت له، إضافة إلى نهاية المقاومة المؤسية في لبنان عام ١٩٨٢، إحباطًا غرّبه عن واقعه وعيّشه في أسى دائم على الماضي. بتأثير من زينة، يخرج مازن من

٣٣ سحر خليفة، **الميراث** (بيروت: دار الآداب، ١٩٩٧).

سلبيته ويعمل على إنشاء مشروع ثقافي ينتهي، بسبب الفوضى وسوء التدبير وتدخّل قوات الاحتلال، إلى الفشل في اللحظة الأخيرة، في ساعة الافتتاح.

في كواليس المسرح، وقبل موعد بدء الاحتفال بقليل، تلد فتنة في مستشفى هداسا الإسرائيلي ابنها الذي حملته اصطناعيًا، فيعمل مازن على تأمين نقلها إلى مستشفى في القدس، ولكن تأخّر سيارة الإسعاف والانتظار الطويل على الحاجز الإسرائيلي، والجو الضاغط الخانق، كل ذلك سبّب للأم نزيفًا أودى بحياتها. تنتهي الميراث والجَدّة أميرة (والدة فتنة) تمد يديها بالمولود في أوجه الجنود الإسرائيليين على الحاجز وتقول لهم بهدوء ورأس مرفوع، وبالإنكليزية:

«Thank you very much, this is your share».

في الميراث، كما في معظم رواياتها السابقة واللاحقة، ساءلت خليفة المجتمع الفلسطيني بكل فئاته، سلطة وشعبًا، مثقفين وعامة، مقيمين وعائدين؛ فبواسطة كمال المهندس العائد من ألمانيا، كشفت عن هشاشة المجتمع، حيث الفساد والجهل والأمية والانتهازية متجذرة إلى أبعد حدود. وفي شخص مازن، عرضت لمأزق المناضلين المسحوقين بالانهزام والفشل، المهمَّشين في مجتمع ما بعد أوسلو. وطمأنتنا خليفة من خلال العم أبي جابر والجَدّة أميرة إلى بقاء القيم الأصيلة في المجتمع الفلسطيني رغم العجز والعبث والانكسار. جاء كمال من ألمانيا وكله حماسة وحنين إلى وادي الريحان. انحاز بكلّيته إلى الوطن، وغلّبه على المنفى في أشد المواقف حرجًا؛ فبينما كان محتجَزًا في غرفة معتمة رهينة بين أيدي أبناء عريس أخته السمسار، قارن بين ما هو كائن في قضية أخته نهلة، وما كان يمكن أن يكون لو أن الحدث حصل في ألمانيا. في الوطن يجازف أخوه سعيد بحياته لتخليص أخته الضائعة التي أساءت إليه، وما زال جرح رصاصتها في أعلى صدره، أمّا في أوروبا، فالإنسان جزيرة معزولة ومنسية. «لا أحد لك إلّا نفسك. إلّا قرشك. ممنوع الحنان والعواطف». رأى ناس بلاده «لهم أصوات لهم أحلام وروائح»، ورأى ناس أوروبا «مجرد ضجة، مجرد آلات».

حادثة في إثر أخرى، يتعمّق إحساس كمال بالاختلاف والاغتراب. هو فعلاً غير أخته نهلة وأخويه مازن وسعيد. هو مزهو بتفوقه العلمي، ويرى نفسه فوق مستوى أهله وأبناء بلدته. فهُم يعيشون في سجن كبير، وقد أصبحوا بعد ربع قرن من الاحتلال «ووخمه، والانتفاضة والفوضى، مثل أهل الكهف». هو المهندس والعالم بالكيماويات والتربة. هو النـزيه، رجل المعرفة والعلم. لم تسحقه الحاجة، ولا خرّبت ذاته ممارسات الاحتلال، فلا يفهم منطق السماسرة والنفعيين الذين عملوا على شراء الأرض من الفلاحين «ببلاش» وباعوها لأهل المدن بسعر الذهب، ولا يفهم سبب تأخُّر رخصة إنشاء مصنع النضح [للمبيدات]، مع أن الحدّ من الوسخ مصلحة تهمّ الجميع، ولا يُقَرّ مشروع إلا برشوة. وأهل البلد بدورهم يرونه «ساذجًا وأهبل وغشيمًا» لا يعرف بأصول الشغل. «أهبل لأنه يظن أن العلم والخرائط وحدها تكفي. ومتغطرس لأنه يقول مجلس «أميّ» وكأن الأميّة عيب كبير. خلينا نشوف مين الأمي!». ولذلك قال له السمسار: «تعال معي خليك تتعلّم أصول الشغل» (ص ١٢٦-١٢٧)، ولكنه لم يأت، بل قرر التنازل عن الوطن للسمسار وأمثاله. اكتشف أن السمسار وأبناءه يتكلمون لغة لا يفهمها. مد أحدهم يده متباهيًا وقال: «غاطسين بالدم لحد الكوع»، وأنهم عاشوا في ذل الاحتلال ثمانية وعشرين عامًا، وتقلّبوا في أعمال وضيعة وخطيرة وهم مستعدون لتصفية والدهم إذا جاءتهم منه خسارة مادية. لم يستطع أن يفهم كيف أمسى الشذوذ أمرًا طبيعيًا، فلا يثير فعل أبناء السمسار أي استغراب. هم من الناس، ويتفاهمون بلغة الناس. أدرك أنه خارج الجماعة، فبينه وبينهم غربة. شركة النضح مجرد فكرة، فكرة حلوة، لكن لن تصلح للتطبيق. هو لن يبقى، وإن بقي فلن يعمل إلّا وحده، من دون شريك أو شركاء.

بواسطة كمال، صوّرت خليفة بواقعية وصلت إلى حد التوثيق حالة عرفها المشهد الفلسطيني في إثر اتفاق أوسلو تمثّلت بعودة آلاف الفلسطينيين من مختلف المنافي إلى مناطق السلطة الفلسطينية، أملًا بإنهاء غربتهم وبالمساهمة في بناء الوطن، ففوجئوا بالحالة البائسة التي آل إليها، وببُعد الشقة بينهم وبين أهلهم المقيمين. فهؤلاء قابلوا العائدين بالتشكيك والإدانة. قالت نهلة عن كمال إنه جاء ليدرس أوضاع البلد مثل أصحاب البزنس. ومثل جميع العائدين، سيدّعي أنه عاد إلى أرض الوطن، أرض الميعاد والمواعيد، وأنه سينحني على التربة ويمرغ جبهته بالغبرة ويقول للصحافيين وعيناه تغرورقان بالدموع، إن الوطن حضن الأم، ولولاه لا كان ولا كنّا. «تنام هناك في دور الأهل مثل السلطان، وتأكل المسخّن والمنسف . . . وبين عزومة وعزومة تنزل للبلد لتتفقد أوضاع السوق ولتطمئن على صمود الأهل» (ص ١١٩). وليساوم وليذكّر بأنه وأمثاله دفعوا الثمن مالًا في حين دفع الذين بقوا نفوسًا، لذلك يريد أن يتقاسم الكعكة. ولئن كانت نهلة قد قست بحكمها على كمال، فهو بدوره نظر إلى الناس من علياء، لأنهم، في رأيه، بحاجة الى أمثاله ليطوّرهم ويفتح عقولهم على الدنيا والحضارات والتاريخ. وبذلك وضعت الكاتبة وطنية العائدين موضوع تساؤل؛ فهم تخلّوا وهاجروا، وعندما عادوا قاسوا بقاءهم بحسابات الربح والخسارة، فكأن المنفى أخذ من أصالة انتمائهم، وكأن مادية المجتمعات التي اشتكوا منها انتقلت إليهم من دون أن يدروا.

وإذا كان الوطن بيتاً يؤوي وأهلاً يتعاطفون ومجتمعًا يُشعِر بالاستقرار والحماية، فإن وادي الريحان لم تكن لمازن وطنًا؛ فمازن لا يحس بأن البيت مأوى آمن ما دام العدو يهيمن عليه؛ يدهمه في أي وقت وينهتك خصوصيته. ولا كان الأهل الصدر الحنون، فهُم لا يتحسسون همّه: أخته نهلة مشغولة بأعوامها الخمسين وضياع شبابها في الكويت، والأب مشغول بهمّ البلد العام، المزرعة المهجورة والأبناء الذين ضاعوا في المنافي. وكذلك هو المجتمع، غارق بالكبت والجهل، ومحكوم بأعراف وتقاليد تقيّد وتأسر وتقف عائقًا على طريق تحقيق الذات. والأهم أنه وطن محتل، كل ما فيه يذكّر بالهزيمة والعجز والإدانة. ومازن، كأي منتم مأزوم، يقف عند خسائره ويفشل في تخطّيها، فهو مذ عاد من بيروت يعيش حياة عبثية. يرفض جميع العروضٍ التي قدّمها له الوالد ليبدأ حياة عملية بعيدًا عن أحلام الثورة. حياته كلها سياسة وتحسّر على الماضي. هو، على لسان حبيبته، «مهزوم برّه وجوّه». حتى عندما تخلّى عن سلبيته وأصابته عدوى المشاريع، قاومته الظروف وأفشلت مشروعه فعاد إلى دائرة البطالة. ونضاله أيضًا يقف عند حدود الكلام والتنظير. أدان أخويه كمال وجابر وصنّفهما بين فئة التجار والعبيد. هما في نظره انتهازيان وبرجوازيان ووصوليان، وفضّل عليهما سعيد التاجر، الغشاش، الجاهل، لأنه تمسّك بالأرض ولم يهرب.

تقوم إلى جانب الرؤية الأساسية لـ الميراث رؤية أخرى تستجوب العائدين وتشكّك في مصداقية انتمائهم؛ فلو كانت زينة وكمال صادقين في مشاعرهما لما تخلّيا عن الوطن في محنته ورجعا إلى أميركا وألمانيا، ولتحسسا معاناة الذين ظلوا تحت الاحتلال ثمانية وعشرين عامًا، ولما خيّبوا آمال الآباء المتلهفين دومًا على عودة أبنائهم ليكونوا إلى جانبهم. كان أبو جابر يحلم بعودة أبنائه، بأن يصيروا رجالًا ويُنهضوا البلد من كبوته، ولكن الأبناء جميعهم خيّبوا أمله: «ابنة عاقة وولد تيس وآخر مهزوم ويكابر، ثم الفلتة في بلد النحس واثنان بلا أمل في العودة ودخول البلد، ومزرعة تذوي أمام عينيه، ومستوطنة كريات راحيل حول الوادي تطْبق عليه وتتوسع. أهؤلاء هم أولاده؟ أهذا ما حلم به جيله واندفع إليه؟ أهذا ما بشّر به ناصر أيام العز؟ وصوت العرب؟ أهذا أهذا؟» (ص ٢٤٠). يتألم أبو جابر عندما يرى أبناءه يهجرون ميراثهم الذي ضحى من أجل الحفاظ عليه بكل غالٍ وثمين. «فلأجل الإبقاء على المزرعة سافرت نهلة إلى الكويت وعملت كل سني شبابها. ولأجلها رهن السيارة وصيغة أم جابر وما فرط بدونم

واحد. والنتيجة أن لا أحد من أبنائه الخمسة يطمع فيها أو يطمح إليها أو حتى يفكر ولو فكرة في إقامة كوخ عليها ليقضي فيه إجازة صيف». «لمن خلّفت يا أبو جابر؟ ولمن تحتفظ بمزرعتك؟» (ص ٢٧١).

وبواسطة زينة، كشفت خليفة الأصيل والمزيف في مجتمع ما بعد أوسلو. على يد فتنة، اكتشفت زينة القدس: تاريخها وكنائسها وجوامعها والاستيطان الزاحف نحوها وعائلاتها العريقة، ومنهم آل الشايب، عائلة فتنة. وفي حفلة أقامتها فتنة، تعرفت إلى مجتمع المدينة وما فيه من زيف: التملّق والتفاخر والمتاجرة غير الشريفة. وشهدت فضيحة نهلة والسمسار السكران ينقض على قفاها. وتابعت تطورات القضية: زواج نهلة واختطافها، تعثّر مشروع كمال والسمسار بسبب ذاك الزواج، فشوّه ذلك كله افتنان زينة بوادي الريحان وذهب بفرحتها.

أقلق بطلة الميراث ما رأته من تهميش للمرأة واستغلالها: نهلة التي نُفيت شابة إلى الكويت كي تؤمّن للأخ التعليم في أوروبا، وللمزرعة تكاليف بقائها، وللأب مستلزمات وجاهته. وفيوليت التي جرحها مجتمع البلدة واعتبرها سهلة وساقطة لأنها كانت صادقة وواضحة في حبها لمازن، فطمع فيها الباحثون عن العلاقة العابرة. وأقلق زينة الفساد والانتهازية والتخلّف المتمثّلة في أبي صابر السمسار وعائلته، وفي سعيد وزوجته وعبد الهادي بيك، أحد أقرباء فتنة، كما أقلقتها التقاليد الجائرة التي تجعل امرأة فتيّة تتزوج رجلًا عجوزًا طمعاً بميراثه. هذه الآفات وغيرها جعلتها تغلّب المنفى على الوطن: «أأكون هنا مثل نهلة؟ أأكون هنا مثل فيوليت؟ أتكون العيلة مقبرتي؟ أيكون هذا ثمن الميراث؟ وعدت أدوّن في أوراقي أن الأفراد في عائلتي مجرّد زردات مفروطة في سلسلة أصدأها القهر» (الغلاف).

لم يكن تخلّي زينة عن الوطن ليتم بهذه السهولة لو لم تكن مأزومة بانتمائها. لقد وضعت الكاتبة انتماء زينة موضع مساءلة منذ الأيام الأولى لعودتها؛ فعمّها أبو جابر طلب نجدتها لتخليص الميراث من الوارثين المزيفين، فتنة، الزوجة الصغيرة الغبية، ولكن زينة خذلته. صمتت عن فعلة زوجة أبيها وتواطأت معها ولم تكشف سرّها فتخبر أن جنينها مزيف الأب ولا يستحق الميراث. وكان صمتها دلالة على هشاشة انتمائها، فهي رضيت أن يكون لها أخ مزيف يقاسمها ثلثي الميراث ويقاسمها نسبها العائلي عن غير حق. فلماذا سهل على زينة التخلّي عن حقها فيما صارع العم («غير اللّزَم») للحفاظ عليه؟ الجواب يأتي ضمنًا. فالذين يبتعدون عن أوطانهم يفقدون الوشائج الحقيقية التي تربطهم بها، كأن يكون الوطن المأوى والملاذ ومورد الرزق، وتقتصر حاجاتهم إليه على الأمور العاطفية التي لأجلها جاءت زينة، وهي ليست ملحّة إلى درجة النضال في سبيلها. لذلك رجعت زينة إلى المنفى، مع أنها ادّعت العكس وقالت إنها لا تريد أن تكون مثل نهلة وفيوليت. فلو كان انتماؤها جازماً، لبقيت في وادي الريحان وعملت على تغيير حياة نهلة وفيوليت، كما فعلت الكاتبة شخصياً عام ١٩٨٦ عندما عادت من أميركا إلى نابلس، لا لأن طبيعة نابلس المحافِظة تغيّرت بل لأنها المدينة بحاجة إلى التغيير[٣٤]. وقد كان في إمكان زينة أن تغيّر؛ فموقعها الاجتماعي يتيح لها ذلك، إذ هي ابنة عائلة عريقة، وصاحبة ثروة كبيرة وعلى درجة عالية من العلم والثقافة، وهذه أمور تؤهلها لأن تكون رائدة ومثلاً أعلى في مجتمعها. ولو لم تكن زينة مأزومة في انتمائها، لكشفت زيف حمل فتنة ومنعت ذهاب الميراث إلى الطفل اليهودي المولود في هداسا.

في الميراث، نلتقي بشخصية السيدة أميرة (أم فتنة): امرأة شديدة الانتماء إلى وطنها وجذورها، تُبرز هشاشة انتماء زينة وتوحي لنا بتميّز المقيمين على الذين تربّوا في المنافي. فالسيدة أميرة، عكس زينة، ترى حمل ابنتها أقبح

٣٤ للمراجعة: Penny Johnson, "Uprising of a Novelist: Penny Johnson Interviews Sahar Khalifeh", *Women's Review of Books,* vol. 7, nos 10-11, (July. 1990), p. 24.

ما يمكن أن يُفعَل. ويعود السبب إلى أنها صاحبة الذاكرة الجميلة، ذاكرة العروبة وجمال عبد الناصر وأغاني أم كلثوم: «أحبها من كل روحي ودمي. يا ليت كل مؤمن يحبها مثلي أنا»، وإلى أنها كانت تحس بأن حب القدس هو حب مصر، وحب مصر هو حب القدس. وأميرة تشعر بأن الجنين في أحشاء فتنة ليس سليل القدس فقط بل سليل عبد الناصر، ولذلك سمّت وليدها عبد الناصر. أما ذاكرة زينة، فكانت متأثرة بصورة الأب الذي يشهر السكين في وجهها يريد أن يذبحها، ولئن رأف بها ولم يفعل، فإنه تخلّى عنها لجدّتها وعاد إلى الوطن من دون أن يهتم بمصيرها. لذلك، وقفت من حمل فتنة موقف الحياد، ثم تواطأت معها على ألّا تبوح بسرّها، بينما تألمت الأم (أميرة) ولعنت ابنتها. حبل اصطناعي في هداسا وهجست: أي تزييف، أي أخلاق؟ ماذا تسمّيه؟ تسمّيه هداسا، تسمّيه شلوما؟ تسميه كهانا؟ وتمنت أن يموت. وتألمت لأن الواقع عكْس الأمنيات، فهو حيّ يُرزق في بطن ابنتها السخيفة، ما أسخفها ... ما أغباها. وانهارت تبكي بفجيعة لأنها اكتشفت فجأة أن التاريخ كان قطعة واحدة موصولة وصار فتافيت (١٨٨). صحيح أنها عادت وغضّت النظر، فالسبب يعود إلى سطوة الواقع وهشاشة عظامها التي جعلتها عاجزة عن المقاومة، مضطرة إلى التراجع والبحث عن تبريرات لفعلة ابنتها: هو ابن الجو تقول. فلولا هداسا، ولولا الحوادث، ولولا الهزيمة، ولولا اليهود، ما حبلت فتنة من ظهر اليهود. وهي تأمل بأن تُذهِب الأيام ما به من هداسا وتبقي على ما فيه من آل الشايب: وخليفة بذلك تنحاز إلى فئة المقيمين الذين لم يهجروا، وتبرر قبولهم اتفاق أوسلو الذي لم يكن في الإمكان المجيء بأفضل منه. وهي أرادت أيضًا أن تستشف منه مستقبلاً متفائلاً يمكن أن يحدثه التمازج والقبول بين الشعبين؛ فتفاؤل أميرة بأن ينشأ الطفل الهجين عربيًا يمكن أن يفسَّر بأنه أمل بمستقبل تعود فيه فلسطين عربية تؤاخي اليهودي وتقبله شريكًا.

ترسم الميراث للوطن مستقبلاً قاتمًا؛ فخطة الترحيل التي يعمل العدو على تحقيقها منذ استيلائه على فلسطين ينفذها أبناؤها بلا وعي منهم. ومناخ الرواية يدور في مجمله حول هذه المسألة. فالطرفان كلاهما، العائدون والمقيمون، يتحفزون للرحيل. فيوليت حبيبة مازن وأمها تتهيآن للسفر الى أميركا. ونهلة تتمنى لو أن الكويت ظلت على حالها، ولو أنها ظلت هي في الغربة حيث الزميلات أقرب من أي قريب. وزينة تخاف إن هي بقيت أن تصير العائلة مقبرتها. وكمال يعود الى ألمانيا. وفتنة ترحل عن الدنيا بعد أن أنهت دورها الخياني بإنجاب مولود ذكر أعطى «اليهود» ثلثي الميراث (فلسطين). وإذا كان من بارقة أمل، فهي بارقة غير منطقية؛ مجرد رجاء ترجوه أميرة كي يتخطى الناس الخسارة التي جاء بها اتفاق أوسلو ويعملوا بوعي لتحويلها إلى كسب يتحقق بتذويب اليهود في محيطهم العربي.

جرأة التجريب والخروج من عباءة الرواية التقليدية، نموذج: هل رأيت موت ظلي[٣٥]

في نص هو أقرب إلى الملحمة الشعرية منه إلى الرواية، كتب غريب عسقلاني رواية قصيرة من خمس عشرة لوحة بعنوان **هل رأيت موت ظلي**، تجرأ فيها على تقاليد الرواية المعهودة. ورغم أن روايته كانت أشد تجريبًا من رواية غسان كنفاني **ما تبقى لكم**، فإن النقاد لم يهاجموها كما فعلوا مع رواية كنفاني[٣٦]. لقد أمسى النقد أكثر تساهلاً إزاء

---

٣٥ غريب عسقلاني، **هل رأيت موت ظلي** (نشرة إلكترونية، دار الكشكول، من ٣ تموز/ يوليو إلى ٢١ آب/ أغسطس ٢٠١٠)، وحيث أن لا ترقيم للصفحات فسأكتفي، عند ورود شاهد، بذكر رقم اللوحة. انظر الموقع الإلكتروني:
<http://daralkashkol.com/fourms/viewforum.php?f=208&topicdays=0&start=55&sid=b5d653f8bdf718d4c3f87be519b912e1>.

٣٦ للتوسع ينظر في: Hilary Kilpatrick, "Commitment and Literature: The Case of Ghassan Kanafani", *Bulletin* (British society for Middle Eastern Studies), vol. 3, no.1 (1976), p. 17.

الخروج على الخطاب الروائي التقليدي، ربما لأن مدرسة الأدب الملتزم لم تعد ضاغطة كما كانت عام ١٩٦٦، أو لأن الزمن زمن انكسارات وهزائم لا يضيره لو التفت الروائي إلى أمور أخرى غير أمور النضال. والرواية إلى جانب أنها بوح شعري مؤثر، تلجأ إلى الأسطورة والرمز لتقديم رؤيتها.

يبدأ الفصل الأول بعنوان هو بذاته تمرد على أسلوب القص «همس الصمت»؛ الصمت الذي هو عكس الوظيفة الأساسية للرواية، أي الحكي. وما هو بصمت عادي بل صمت هامس. والهمس هو أيضًا ضد الإعلان الذي هو غاية الحكي الرئيسة. وعلى عكس العنوان، أتت الرواية ضاجة بالفعل والحركة:

وبعد أن غضب عليّ ملك الماء أشفقت عليّ جنية الماء .. أنشبت أظافرها في صدري حتى بق الدم من صدري.. قالت: لن ترضعك امرأة غيري. وقذفتني إلى شاطئ مهجور .. مشيت لا أدري إلى أين حتى هدّني التعب فنمت، فحملني الرخ وطار بي دهورًا حتى حط بي في جزيرة رأيت فيها إناث العصافير ترقص مع بزوغ الفجر حول أميرة وتغرد وجدًا (لوحة ١).

لقد خلخل عسقلاني الاستعمال العادي للغة، وخرج عن المألوف، فاستخدم أفعالًا صاخبة (غضب، أشفقت، قذفتني، حملني وطار، ترقص، تغرد) في نص عنوانه الصمت، فأحدث في ذهننا صدمة، وأثار في نفوسنا تساؤلات من مثل تُرى عن أي صمت يتحدث الكاتب؟ فدفعنا بقوة للتفتيش عن الإجابة، ووصل بذلك إلى مبتغاه بطريقة أفعل في النفس، وأشد رسوخًا في الذهن، وأكثر إمتاعًا وإدهاشًا. سنعلم بعد إمعانٍ في القراءة أن ما عناه الكاتب هو أدب الصمت الذي يتحرك في لهو عدمي، أو في تجاوز خفي نحو نقطة التلاشي. إنه بعبارة موجزة أدب الانطواء والعزلة والانسلاخ عن المجتمع والسبب والتاريخ[٣٧]. وبطل الرواية كان هذا المنطوي المنعزل عن المجتمع والتاريخ لا بالمعنى الحرفي للمفردات، فهو باللغة، بالقول، يعود دائمًا إلى المجتمع والتاريخ، وإنما بالفعل، بالممارسة، إذ هو سلبي جدًا، تقع الأشياء عليه وحوله من دون أن يكون له أي دور أو تأثير فيها. وسنكتشف أن لغة الصمت هذه لا تتوقف عند حدود هذا الفصل في الرواية، وإنما تعمّها كلها. هو عاجز أمام حصار غزة، لا يجيد إزاءه إلا الرثاء. وفي مكان آخر، يحمله طير الرخ، يطير به قرونًا، ويحط به متى وأين يشاء، وهو لا يصنع الفعل وإنما ينتظر أن يقع عليه: «وأنا هل سيعمّدني نهر الأردن مثلما فعل مع المسيح .. أم تراني سأظل المرجوم في الغربة بعد أن شطبوا عسقلان من الخرائط فجعلوها 'أشكلون' علامة استفهام مبهمة بين قوم وعد الرب وخير أمة أخرجت للناس» (اللوحة الرابعة). وحبيبته شهرزاد صانعة الفعل والقول في الأسطورة القديمة ألف ليلة وليلة، هي أيضًا تخلّت عن ذكائها وفصاحتها، ووقفت عاجزة أمام الخراب الذي يحل بوطنها العراق، وهربت إلى رأس جبل في البتراء تراقب وطنها المكلوم بالاحتلال والفوضى.

لغة الغياب هذه التي ينحو ظاهرها نحو اليأس والعجز والانسحاب من المجتمع والتاريخ، هي في حقيقتها لغة مواجهة ودعوة إلى النضال والمقاومة. هي لم تبرز موضوعها بدرجة عالية من النصاعة والوضوح وإنما دارت حوله، وتجنبت إبراز تفاصيله الدقيقة، واكتفت بتوجيه ضوء خفيف ظلي إليه. لقد استعمل عسقلاني «لغة تمس المرئي عن بُعد بلمسات رقيقة مواربة وتغيبه بطرق مختلفة بحيث يبدو أقرب إلى مرئي يكفّنه الظل أو الضباب الناعم»[٣٨]، فكان نصه في غيابه وسلبيته أكثر من النص المتمرد والمحرض مباشرة تمردًا وتحريضًا على النضال والتغيير:

٣٧ نديم نجدي، «فلسفة ما بعد الحداثة «من أين؟» و«إلى ماذا؟»،» **كتابات معاصرة**، العدد ٣٠ (١٩٩٧)، ص ٥٩ .

٣٨ رضوان زياده، «اللاأدب وأدب الصمت،» **كتابات معاصرة**، السنة ١٠، العدد ٣٩ (كانون الأول/ ديسمبر ١٩٩٩ - كانون الثاني/ يناير ٢٠٠٠) ص ٧٠ _ ٧١.

وجاء أن امرأة خرجت من خميلة الهوى.. تاهت بين المدى والمدى، زادها رجفة قلب، وبضعة أرغفة نضجت في تنّور الألق، التقت بفتى كنعاني ورث عن المسيح سعفة من إكليل الشوك..

عندما حاذته تسمرت وارتجفت.. فصرخ على وجع:
- أنتِ هي!!
- أنا سومرية أبحث عن وليف..!!
- وأنا لي في كل موعد سومرية / مجدلية.. (لوحة ٦)

لا أعتقد أن نصًا صريحًا في الدعوة إلى العروبة كمثل قصيدة «بلاد العرب أوطاني» سيكون فاعلاً ومحرضًا أكثر من هذا المشهد. يقول محمود درويش إنه صنع حداثته لا بالإغراق في التجريب والفانتازيا، وإنما باكتفائه بتطوير أدواته التعبيرية والأسلوبية، فكان بدل أن يبتعد عن التراث ويرفضه، يعمل على تحديثه لتظل قصيدته تنبع من سياق تاريخ الشعر العربي وإيقاعاته، ومن داخل جماليات اللغة العربية[٣٩]. وعسقلاني صنع الشيء ذاته في هذه الرواية؛ فهو لم يلجأ إلى التراث فقط في انتقاء رموزه، وإنما لجأ إليه في الأسلوب فشذّبه وأدخله نصه الحداثي بتناسق لم يذهب بجذالة القديم ولا برونق الحداثة. يقول في اللوحة الثانية: «قد جاء في الأثر، أنه في الليلة الثانية بعد الألف، أودعت شهرزاد حكاياتها في صندوق الزمرد وألقت بها في ماء الفرات.. وتزينت بأبهى زينة، وتطيبت بأغلى طيب، وأمرت بإعداد فراش من ريش النعام على سطح بركة الزئبق، حتى إذا كان منتصف الليل، رأت وجه الملك مطبوعًا على سطح القمر، فاطمأنت للرؤيا..». أثبت عسقلاني أن الرواية الفلسطينية قادرة على حمل قضيتها بفنية عالية من دون أن تضيع في متاهات الحداثة وما بعدها.

استنتاج

يقول حسين مروة: «إن مقياس الصدق الفني في الأدب هو مدى اتصال الأثر الادبي بوجدان الشاعر أو الكاتب، ومدى تعبيره عن الانفعالات الحقيقية التي تثيرها الحياة الواقعية في وجدان الشاعر أو الكاتب». ويقول أيضًا: «الفن الذي لا حضور له في وطنه لا حضور له في أوطان الآخرين»[٤٠]. وقد أثبتت الرواية الفلسطينية صدقها الوطني والتزامها الفني، واستطاعت أن تثبت حضورها الفاعل لا في المشهد الثقافي العربي فقط، وإنما في المشهد العالمي أيضًا. وبعد أن كانت تعامَل كوثيقة نضالية أو موضوعًا نفعيًا يخدم حاجة اجتماعية أو وطنية، أمست تؤخذ لذاتها، بغضّ النظر عن جنسيتها. ومع ذلك، فهي لم تتنكر لخصوصيتها، ولكنها صارت أكثر قدرة على نقل الخاص إلى العام. ورغم اكتظاظ المشهد الأدبي بهذه الرواية في العقدين الأخيرين، قلّما التفت المشهد النقدي الجاد إلى جديدها. فالأكاديميون عندما يتناولون الرواية الفلسطينية يستسهلون الوقوف عند الأسماء المشهورة، كغسان كنفاني وإميل حبيبي وجبرا إبراهيم جبرا وسحر خليفة وليانة بدر.

لقد حاولت في هذه الدراسة أن أسدّ خرماً صغيرًا في هذه الفجوة، وإني لأعتذر لاكتفائي بتناول نماذج معيّنة وترك، مرغمة، إبداعات رائعة لم يسمح المجال بتناولها.

---

٣٩ محمود درويش، «الولادة على دفعات،» **الكرمل**، العدد٦٣ (ربيع ٢٠٠٠)، ص ٢٣٦-٢٣٩.

٤٠ أورده: فيصل دراج، «مستقبل النقد العربي،»في: **آفاق نقد عربي معاصر** (دمشق: دار الفكر، ٢٠٠٣)، ص ١٢٧.

المراجع العربية والمعرّبة

أبو إصبع، صالح. **فلسطين في الرواية العربية**. بيروت: مركز الأبحاث، ١٩٧٥.

أبو هيف، عبدالله. **الجنس الحائر: أزمة الذات في الرواية العربية**. بيروت: رياض نجيب الريِّس، ٢٠٠٣.

الأطرش، ليلى. **صهيل المسافات**. القاهرة: دار شرقيات للنشر والتوزيع، ١٩٩٩.

بابا، هومي. **موقع الثقافة، ترجمة ثائر ديب**. بيروت والدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٦.

بدر، عبد المحسن طه. **حول الأدب والواقع**. القاهرة: دار المعارف، ١٩٨١.

بركات، حليم. **المجتمع العربي في القرن العشرين**. بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، ٢٠٠٠.

البرغوثي، مريد. **رأيت رام الله**. بيروت والدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٨؛ [١٩٩٧].

جبرا، جبرا إبراهيم. **صيادون في شارع ضيق**. بيروت: دار الآداب، ٢٠٠٣؛ [١٩٧٤].

ـــــــــــ. **الفن والحلم والفعل**. (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٨؛ [١٩٨٦].

ـــــــــــ. **صراخ في ليل طويل**. دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ١٩٧٤؛ [١٩٥٥].

حبايب. حزامة. **أصل الهوى**. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٩.

حبيب، نجمة. «**رؤى النفي والعودة في الرواية الفلسطينية**،» رسالة دكتوراه، قسم اللغة العربية والدراسات الإسلامية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة سدني، آب/ أغسطس ٢٠١١.

ـــــــــــ. **ربيع لم يزهر**. بيروت: المركز العربي للأبحاث والتوثيق، ٢٠٠٣.

الحوت، بيان. **صبرا وشاتيلا، أيلول ١٩٨٢**. بيروت: مؤسسة الدراسات الفلسطينية، ٢٠٠٣.

الخالدي، وليد. **كي لا ننسى: قرى فلسطين التي دمرتها إسرائيل سنة ١٩٤٨ وأسماء شهدائها**. ترجمة حسني زينة؛ تدقيق وتحرير سمير الديك. بيروت: مؤسسة الدراسات الفلسطينية، ١٩٩٧.

خليفة، سحر. **الميراث**. بيروت: دار الآداب، ١٩٩٧.

درّاج، فيصل. **الرواية وتأويل التاريخ**. بيروت والدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٤.

ـــــــــــ. **الذاكرة القومية في الرواية العربية من زمن النهضة إلى زمن السقوط**. بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، ٢٠٠٨.

ذياب، امتياز. **يافا عطر مدينة**. مراجعة وتدقيق هشام شرابي. بيروت: دار الفتى العربي، ١٩٩١.

الراهب، هاني. **رسمت خطاً في الرمال**. بيروت: دار الكنوز الأدبية، ١٩٩٩.

سالم، عادل. **عناق الأصابع**. القاهرة: دار شمس، ٢٠١٠.

سعيد، إدوارد. **صور المثقف، محاضرات ريث سنة ١٩٩٣**. نقله إلى العربية غسان غصن؛ راجعته منى أنيس.

شاهين، محمد. **آفاق الرواية «البنية والمؤثرات»**. دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠١.

صالح، فخري. **قبل نجيب محفوظ وبعده، دراسات في الرواية العربية**. بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون، ٢٠١٠.

عبد الغني، مصطفى. **الاتجاه القومي في الرواية**. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ١٩٩٤. (سلسلة عالم المعرفة، ١٨٨).

فضل، صلاح. **لذة التجريب الروائي**. القاهرة: اطلس للنشر والانتاج الاعلامي، ٢٠٠٥.

كنفاني، غسان. **رجال في الشمس، الآثار الكاملة المجلد الأوّل - الروايات**. ط٣، بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية، ١٩٨٦؛ [١٩٦٦].

ــــــــ. **ما تبقى لكم، الآثار الكاملة المجلد الأوّل - الروايات**. ط٣، بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية، ١٩٨٦؛ [١٩٦٦].

كونديرا، ميلان. **فن الرواية**. ترجمة أحمد عمر شاهين. القاهرة: دار شرقيات، ١٩٩٩.

مهوّي، إبراهيم وشريف كناعنة. **قول يا طير: نصوص ودراسة في الحكاية الشعبية الفلسطينية**. بيروت: مؤسسة الدراسات الفلسطينية، ٢٠٠١.

نصّار، محمد. **صفحات من سيرة المبروكة**. (سلسلة إبداعات فلسطينية بالتعاون مع الاتحاد العام للكتاب والأدباء الفلسطينيين، ٢٠٠٥).

ــــــــ. **سوق الدير**. (سلسلة إبداعات فلسطينية بالتعاون مع الاتحاد العام للكتاب والأدباء الفلسطينيين، ٢٠٠٧).

ــــــــ. **ليل المخيم**. على الموقع الإلكتروني: <http://www.adabfan.com/story/4983.html، 2009>.

نصرالله، إبراهيم. **زمن الخيول البيضاء**. ط ٢. بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون، ٢٠٠٨؛ [٢٠٠٧].

ــــــــ. **مجرد اثنين فقط**. عمان: دار الشروق، ١٩٩٢.

ــــــــ. **عو**. عمّان: دار الشروق للنشر والتوزيع، ١٩٩٠.

يخلف، يحيى. **بحيرة وراء الريح**. ط ٢. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠١؛ [١٩٩٣].

ــــــــ. **نجران تحت الصفر**. ط ٤. بيروت: دار الآداب، ١٩٨٨؛ [١٩٧٧].

ــــــــ. **نهر يستحم في البحيرة**. ط ١. رام الله وعمان: دار الشروق، ١٩٩٧.

يقطين، سعيد وفيصل درّاج. **آفاق: نقد عربي معاصر**. دمشق: دار الفكر، ٢٠٠٣.

المراجع الأجنبية

Bhabha, Homi. *Nation and Narration.* London: Routledge, 1990.

Overreaction & Excessiveness: The Root of Subsequent US Invasion of the Middle East. Dalton, [GA, USA]: Amazon Press, 2001.

Graham-Brown, Sara. *Palestinians and their Society, 1880-1948.* London, New York: Quartet Books, 1980.

Khalidi, Walid. *Before Their Diaspora: A Photographic History of the Palestinians, 1876-1948.* with an introduction and Commentary by Walid Khalidi. Washington, D.C.: Institute for Palestine Studies, 1984.

Kundera, Milan. *The Art of the Novel.* Translated from the French by Linda Asher. New York: Grove Press, 1988.

Lukåcs, Georg. *The Historical Novel.* Translated from the German by Hannah and Stanely Mitchell. London: Merlin Press, 1962.

Turki, Fawaz. *Exile's Return: The Making of a Palestinian American.* New York: Free Press, 1994.

Zeidan, Joseph T. *Arab Women Novelists: The Formative Years and Beyond.* Albany: State University of New York Press, 1995.

سلام إبراهيم*

الرواية العراقية: رصد الخراب العراقي في أزمان الديكتاتورية والحروب والاحتلال وسلطة الطوائف

تميّزت التجربة العراقية من مثيلاتها في الوطن العربي بسبب طبيعة التطورات السياسية والاجتماعية في تاريخ العراق الحديث منذ نشوء دولته عام ١٩٢١: صراع سياسي دموي، حركات معارضة مسلحة في جبال العراق منذ أربعينيات القرن الماضي، انقلابات عسكرية دموية أدت إلى ديكتاتورية دموية قادت إلى حروب دموية وحصار اقتصادي طويل، ثم احتلال. هذه الظروف كلها أفرزت في ربع القرن الأخير تقسيمًا حادًا بين نمطين من السرد: الأول، مكتوب في ظل الديكتاتورية، وقد تميّز بـ: نصوص التجأت إلى الرمز والأسطورة وتاريخ العراق القديم، في بنية روائية أضافت أشكالًا فنية جديدة إلى السرد العربي، لكنها تحاشت الخوض في محنة العراقي في زمنها. وقد أشرنا إلى بعضها من دون تحليله بسبب ضيق المجال؛ نصوص بررت ثقافة الحرب في بنية روائية مجّدت قيم القتل والعنف، وقد أشرنا في البحث إلى مصادرها التي يستطيع الباحث العودة إليها؛ نصوص تناولت مناحي الواقع الاجتماعي في زمنها لكنها تحاشت جوهر المعاناة، فالتبس السرد ووقعت الشخصيات في لجة الغموض؛ نصوص تحاشت بشكل عام الاقتراب من المحرّمات الثلاثة: السياسة والجنس والدين.

الثاني، مكتوب في ظل الحرية في المنفى، وقد تميّز بـ: رسم أبعاد الإنسان العراقي الواقع في ظل الديكتاتورية والحرب رسمًا اتّسم بالعمق والوضوح، مصورًا معاناته وعذابه وخوفه ومقاومته وعناده وخيبته وانكساره؛ مراجعة التاريخ العراقي الحديث من خلال نصوص روائية تبحث فيه، في محاولة لقراءة تاريخ العنف من خلال بنية العلاقات الاجتماعية والسياسية التي أدت إلى هذا الحاضر المأساوي؛ ظهور بنية روائية جديدة من خلال تراكم نصوص السيرة الروائية التي تميزت بحرارة تجربة كتّابها، الذين خاضوا الحرب في الجبهات وذاقوا مرارة التشرد، والتزموا الصدق في الكتابة، وهو ما ولّد نمطًا روائيًا جديدًا في تاريخ الرواية العراقية والعربية يحتاج إلى دراسات متخصصة؛ تناول «تيمات» جديدة لم تتطرق إليها الرواية العراقية، كمعاناة المنفى واختلاف الثقافات ومشكلة الهوية، ومعاناة الجندي في المؤسسة العسكرية العربية بنموذجها العراقي، وتجربة النضال المسلح، ومعاناة المقاتل في جبال العراق، إذ تنفرد هذه التجربة الطويلة، كنموذج يكاد يكون وحيدًا في الوطن العربي، بحركة مسلحة قاومت سلطة ديكتاتورية وليس احتلالًا، ومعاناة المرأة الطليعية العراقية التي نشطت في الحركات السياسية، والحفر في بنية المجتمع الأخلاقية، وتعرية زيف القيم والأعراف والتقاليد؛ هزّ المحرّمات الثلاثة: الجنس والدين والسياسة؛ تنوّع الأساليب والصوغ الفني المتراوح بين بنية نص تقليدي وبنية نص يخوض في أقصى أشكال التجريب.

* قاص وروائي وناقد عراقي.

تغلب التيار الواقعي على كتابة القصة والرواية منذ نشأتها في عشرينيات القرن الماضي؛ إذ كان الكتّاب في أغلبيتهم يؤمنون بالفكر الماركسي، ويبشّرون في مقالاتهم بأفكار الاشتراكية، منظّرين ومحدّدين الرؤيا الفكرية التي ستسود لاحقًا. وتميّز النص الروائي العراقي دون غيره من النصوص العربية – بالمقارَنة، على سبيل المثال، بـتطور الرواية في مصر، حيث ظهرت روايات تاريخية، روايات رومنسية، وروايات اجتماعية تصوّر الواقع الاجتماعي المصري في زمنها– بارتباطه المباشر بتاريخ العراق وحوادثه السياسية وتحولاته العنيفة، أكان من خلال تيمة الرواية أم من خلال شخصياتها وطبيعة الحكاية التي ترويها للقارئ. هذا التوجّه تجسّد من خلال انهماك روّاد النص القصصي والروائي بالعمل السياسي الميداني المباشر وبالكتابة التبشيرية، وقيامهم بدور الداعية والمصلح الاجتماعي والناقد في مقالات نُشرت في الصحافة وقتها، تناقش الأدب وطبيعته وعلاقته بالمجتمع، وهو ما بلور هذا التوجّه ورسّخه ليظل سمة ملازمة للأدب العراقي حتى الآن.

هذه السمة وَسمت النص النثري العراقي منذ النشأة؛ فقد تحمّل عبء النهضة، وغلبت عليه في مراحله المبكرة الصفة التعليمية والدعائية في ميدان الاجتماع والسياسة، وهي الصفة التي ستظهر بشكل أوضح في فترة ما بين الحربين العالميتين، حين تصاعد النضال الوطني واحتدم من أجل الاستقلال وفك الارتباط بالاستعمار الإنكليزي.

تأخر ظهور الرواية في العراق مقارنةً بالقصة القصيرة والشعر والفنون الأخرى؛ فمنذ صدور رواية **جلال خالد** لمحمود أحمد السيد عام ١٩٢٨ وحتى صدور أول رواية أسست للرواية الفنية العراقية، **النخلة والجيران** لغائب طعمة فرمان عام ١٩٦٦، لم نحصِ سوى ثلاث روايات غير ناضجة فنيًا هي: **مجنونان** لعبد الحق فاضل (١٩٣٩)، و**الدكتور إبراهيم** لذي النون أيوب (١٩٣٩)، و**اليد والأرض والماء** لذي النون أيوب أيضًا (١٩٤٨).

هنا، يمكن الإشارة إلى قصة فؤاد التكرلي الطويلة **الوجه الآخر**، التي لها مقوّمات الرواية الفنية القصيرة وكانت قد صدرت ضمن مجموعته القصصية التي تحمل الاسم نفسه عام ١٩٦٠.

علاقة الرواية بالصراع السياسي الدموي في العراق

قبل ظهور أول رواية عراقية ناضجة فنيًا، كان العراق المضطرب سياسيًا، منذ تأسيس الدولة العراقية وحتى استلام العسكر السلطة بانقلاب ١٤ تموز/ يوليو ١٩٥٨ الذي سجّل أول ظهور لميليشيات الأحزاب (المقاومة الشعبية التابعة للحزب الشيوعي العراقي)، قد دخل صراعًا دمويًا على السلطة السياسية بسلسلة محاولات انقلابية فاشلة على سلطة عبد الكريم قاسم (١٩٥٨–١٩٦٣)، تبعتها حمّامات دم وسحل أجساد المتآمرين في الشوارع، في تقليد بدأته السلطة الوطنية التي تمثّلت في سلطة الضباط الأحرار (الجيش) بمذبحة العائلة الملكية في قصر الرحاب في تموز/ يوليو ١٩٥٨ وسحل جثتي الوصي على العرش عبد الإله ورئيس الوزراء نوري السعيد في شوارع بغداد، ليتوّج العنف في ذروة جديدة أشرس وقعًا ودموية بانقلاب ٨ شباط/ فبراير ١٩٦٣ وظهور ميليشيات حزب البعث (الحرس القومي)، التي نكّلت بالشيوعيين اغتصابًا وقتلاً تحت التعذيب، واغتيالاً في الشوارع، ودفنًا وهم أحياء، واحتجازًا في السجون والمعتقلات التي غصّت بهم. والتاريخ الدامي هذا سيتردد صداه في الرواية العراقية لاحقًا.

ثم جاء انقلاب تشرين الثاني/ نوفمبر ١٩٦٤ الذي أزاح سلطة البعث، لكن البعث عاد بانقلاب مضاد في ١٧ تموز/ يوليو ١٩٦٨ ليطوّر سلطة ديكتاتورية تصنّعت الانفتاح على مختلف القوى السياسية، فتحالفت معها واحدة بعد أخرى لتصفّيها وتنفرد بسلطة تركزت بشخص الديكتاتور صدام حسين، الذي استولى على رئاسة الجمهورية بحفلة تصفية دموية داخل حزبه عام ١٩٧٩. وراح يعدّ العدّة لحربه الطويلة على إيران (١٩٨٠–١٩٨٨)، ثم احتل الكويت عام ١٩٩٠ فأدخل العراقَ في حرب غير متكافئة عام ١٩٩١ انتهت بحصار اقتصادي طويل نخر في بنية المجتمع العراقي وخرّبه من الداخل تخريبًا مضافًا إلى تخريبه بالقمع، لينتهي الأمر بسقوط العراق تحت نير الاحتلال وتسليمه إلى القوات الأميركية والقوات المتحالفة معها، حيث أُقحم في دوامة عنف جديدة لا تزال مستمرة حتى الآن، وكان قد سبقها تاريخ دموي من قتل ومقابر جماعية وإعدامات ميدانية على جبهات الحرب وفي الملاعب الرياضية والساحات، واختفاء مئات الآلاف من الشباب إلى الأبد.

وقد جعل التاريخ العراقي الدموي خلال الأعوام الثلاثين المنصرمة الإنسان العراقي مشغولًا بمحنة النجاة بنفسه من موت ظل يتهدده كل لحظة، أكان على جبهات الحرب أم في المعتقلات والسجون أم بين فكي الجوع في زمن الحصار.

كيف انعكست هذه الظروف على الروائي والرواية حصرًا؟

بعد مخاض طويل وعسير، ولِدَت أول رواية عراقية مستكملة شرطها الفني، وذلك بصدور رواية **النخلة والجيران**[١] لغائب طعمة فرمان. وهي رواية متعددة الأصوات، تناولت واقع بغداد أيام الحرب العالمية الثانية من خلال حياة مجموعة من الناس الفقراء في حي شعبي وسط بغداد. ثم تلتها رواية **خمسة أصوات**[٢] للروائي نفسه، الذي تناول فترة الخمسينيات ومخاضها الفكري والسياسي في إبان احتدام الصراع الذي تُوّج بولادة النظام الجمهوري على يد العسكر، عبر خمسة أصوات في الوسط الثقافي والصحافي. ثم صدرت لفرمان الذي سينفرد بتثبيت أركان الرواية العراقية الفنية، رواية **المخاض**[٣] التي تناولت عراق ما بعد عام ١٩٥٨ من خلال مغترب يعود إلى بغداد بعد غيابه خمسة أعوام فيجد أنها تبدلت. والحكاية حكاية الكاتب نفسه الذي عاد إلى العراق ولم يمكث سوى عام واحد ليعود إلى موسكو ويبقى فيها حتى وفاته عام ١٩٩١، لتأتي بعد ذلك روايته **القربان**[٤].

عُنيت هذه الروايات في معظمها بتصوير الأجواء الشعبية، واستخدمت اللهجة العراقية الدارجة في الحوار. ومن الجدير بالذكر أن معظمها كُتب في المنفى خلال فترة إقامة كاتبها في موسكو، حيث توافرت له ظروف استقرار نسبي منحته القدرة على تأمل التجربة والكتابة عنها.

١ **النخلة والجيران** (بيروت: ١٩٦٦).
٢ **خمسة أصوات** (بيروت: ١٩٦٧).
٣ **المخاض** (بغداد: ١٩٧٤).
٤ **القربان** (بغداد: ١٩٧٥).

في هذه الفترة، صدرت أيضًا روايات لكتّاب شباب ليست ذات أهمية تُذكر باستثناء رواية **الوشم**[٥] لعبد الرحمن مجيد الربيعي، ورواية **القلعة الخامسة**[٦] لفاضل العزاوي، وهي تحكي قصة موظف بسيط يأتي من كركوك في إجازة، ويجلس في مقهى وسط بغداد يحلم - ريثما يجد قوّادًا - بقضاء ليلة مع عاهرة، لكنه يتعرض للاعتقال والسجن مع الشيوعيين، ويتحول إلى سياسي، كاشفًا طبيعة حياة السجن ونمط تفكير الشخصية الحزبية في نظرتها القاصرة إلى الحياة. ورغم تواضع الرواية من حيث الصوغ الفني ومحدودية شخوصها وتصنّع لغتها، فإنها أسست لرواية السيرة التي ستتدفق لاحقًا.

فيما كان العراقي مشغولاً بالحرب التي أشعلها الديكتاتور مع إيران وبحملة «بعثنة» المجتمع العراقي قسرًا بتوقيع المواطن المادة رقم ٢٠٠، التي تحكم عليه بالإعدام سلفًا إذا مارس نشاطًا سياسيًا في حزب غير حزب البعث، صدرت رواية **الرجع البعيد**[٧] لفؤاد التكرلي، وجاءت مختلفة بنية وصوغًا فنيًا عن نصوص غائب فرمان؛ إذ إنها عُنيت بالبُعد الداخلي لشخصياتها المنتقاة من بيئة مثقفة مشارِكة في الصراع السياسي الذي احتدم بعنف بين القوى القومية والقوى الماركسية عقب ١٤ تموز/ يوليو ١٩٥٨، معتمدة التحليل النفسي للشخصيات، وملقية الضوء على تمزّقها الداخلي، بالإضافة إلى رصدها مرحلة مهمة من تاريخ العراق السياسي والاجتماعي المرتبط بشيوع العنف بشكل سافر.

في ظروف القمع والحرب تلك، كان من المستحيل الحديث عن الكتابة الروائية، ناهيك بتخيّل روائي عراقي يجلس إلى طاولة الكتابة ليتأمل ويكتب؛ فقد عانى كاتب الرواية، أو من كان يحاول كتابتها، ما كان يعانيه العراقي من تهديد مباشر لكينونته، فأدى ذلك إلى هجرة كبيرة لمبدعي العراق، من ضمنهم الروائيون، علمًا بأن عددًا كبيرًا ممّن سيكون لهم شأن في كتابة النص الروائي الجديد كان قد هاجر في سبعينيات القرن الماضي لأسباب مختلفة، ومن أبرز هؤلاء فاضل العزاوي وعالية ممدوح وسلام عبود وهيفاء زنكنه وعارف علوان وبرهان الخطيب.

وقد أدت ظروف القمع الشديد قبيل الحرب، في أوج حملة تصفية المعارضين، إلى هجرة عدد آخر مثل زهير الجزائري وسليم مطر وعلي عبد العال ونجم والي. وتبعهم من اضطر إلى الهرب من جبهات القتال، ملتحقًا بالحركات المسلحة في جبال العراق، مثل جنان جاسم حلاوي وشاكر الأنباري وحميد العقابي وسلام إبراهيم (كاتب هذه السطور). مع ضرورة الإشارة إلى أن الكتّاب المذكورين كانوا في أغلبيتهم وقت هجرتهم غير مكرَّسين كروائيين، فبعضهم لم يكن حينذاك قد نشر نصًا وبعضهم الآخر لم يكن قد أصدر أهم نصوصه.

أعقبت هذه الهجرةَ هجرةٌ أخرى شملت عددًا من الروائيين عقب احتلال الكويت وفترة الحصار الاقتصادي، من أبرزهم فيصل عبد الحسن وهدية حسين وعلي بدر وسنان أنطوان.

أدت هذه الظروف إلى ولادة نصَّين عراقيين: نص مكتوب تحت ظروف القمع (زمن الديكتاتور)، ونص مكتوب في ظروف الحرية في المنفى. ولكل نص سماته الفكرية والفنية كما فيه الغث والسمين. ووفق هذا التقسيم، من الممكن النظر بموضوعية إلى النص الروائي وطبيعته.

٥ **الوشم** (بيروت: ١٩٧٢).
٦ **القلعة الخامسة** (دمشق: ١٩٧٢).
٧ **الرجع البعيد** (بيروت: ١٩٨٠).

نصٌّ مكتوب تحت ظروف القمع

لقد أفرزت ظروف القمع والحرب:

- **روايات الحرب**، وهي روايات مجّدت قيم الحرب والموت والوطنية الزائفة، وأعرضت عن عذابات الإنسان في محنة تهدد كينونته. وهذا يجده القارئ والمتابع في سلسلة روايات وقصص **قادسية صدام**[٨]، التي هي نصوص لا قيمة فنية لها، إذ ليس في تاريخ الإنسانية حرب تجعل الإنسان سعيدًا بموته وفرحًا بفراق الأحباب وتجرُّع الألم والرعب، على النحو الذي صورته تلك النصوص.

- **نص لجأ إلى التاريخ والأسطورة والرمز**، منشغلاً عن هموم العراقي في محنته زمن الديكتاتور ومتغربًا عن زمنه، كنصوص محمد خضير في كتابه **بصرياثا**[٩] ومحمود جنداري في **الحافات**[١٠]، أو جاعلاً من العراق في أول نشوء دولته الحديثة ميدانًا، كما في **قبل أن يحلّق الباشق**[١١] لعبد الخالق الركابي الذي جعل شخوص روايته في رحلة بحث عن الهوية، لكنه لجأ في رواياته اللاحقة إلى الغموض والإبهام.

وقد تعذّرت الكتابة الواضحة بدرجة متزايدة مع اشتداد وطأة القمع، فكانت حوادثها غامضة وشخوصها أكثر إبهامًا، لا يعرف القارئ ما تريده رغم أنها تبدو مهمومة بالإنسان لكنها لا تفصح عن طبيعة ذلك الهمّ، أو بتعبير أدق شَغَلَته بهموم بدت بعيدة عن واقعه، حيث كان يسحق يوميًا في جبهات القتال وفي المعتقلات والسجون كما في روايتي الركابي **الراووق**[١٢] **ومن يفتح باب الطلسم**[١٣]، وروايتي لطفية الدليمي **من يرث الفردوس**[١٤] **وخسوف برهان الكتبي**[١٥]. نستثني من ذلك روايتي **بيت على نهر دجلة**[١٦] **وصراخ النوارس**[١٧] لمهدي عيسى الصقر، اللتين تعرضان لتداعيات الحرب على الإنسان والعلاقات الاجتماعية، بطريقة رمزية من دون الإشارة بوضوح إلى الأسباب السياسية.

- **نص مبهم لا تفهم منه شيئًا عند قراءته**، فبدا مجرد تراكم أفقي للحوادث وإنشاء غامض لا تستطيع قراءته، كروايات طه حامد الشبيب[١٨] وروايات أحمد خلف[١٩] التي هي نصوص تروي حوادث باهتة غامضة لا تقول شيئًا.

---

٨ يستطيع القارئ الرجوع إلى شهادتي الأدبية المنشورة في جريدة **الصباح** العراقية في حلقتين، يومي ١٤ - ١٥/ ٢/ ٢٠٠٤، حيث ذكرت بالأسماء كلّ من كتب نصوصًا من هذا النوع، وكذلك إلى: سلام عبود، **ثقافة العنف في العراق** (كولونيا: دار الجمل، ٢٠٠٢).

٩ **بصرياثا** (دمشق: دار المدى، ١٩٩٦).

١٠ **الحافات** (بغداد: دار الشؤون الثقافية، ١٩٨٩).

١١ **قبل أن يحلق الباشق** (بغداد: دار الشؤون الثقافية، ١٩٩٠).

١٢ **الراووق** (بغداد: دار الشؤون الثقافية ١٩٨٦).

١٣ **من يفتح باب الطلسم** (بغداد: دار الرشيد، ١٩٨٢).

١٤ **من يرث الفردوس** (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩).

١٥ **خسوف برهان الكتبي** (مدريد: دار ألواح، ٢٠٠٠).

١٦ **بيت على نهر دجلة** (دمشق: دار المدى، ٢٠٠٦).

١٧ **صراخ النوارس** (بيروت: دار الآداب، ١٩٩٧).

١٨ روايات طه شبيب هي: **الأبجدية الأولى** (٢٠٠٤) وقبلها خمس روايات: **مقامة الكيروسين، الضفيرة، مواء، الحكاية السادسة، مأتم، وأد.**

١٩ روايات أحمد خلف هي: **الخراب الجميل** (١٩٨٠) **وموت الأب** (٢٠٠٣) **وحامل الهوى** (٢٠٠٥).

الروائي تحت حكم الديكتاتور يعاني في لحظة الكتابة سطوة رقيب داخلي يثير فيه الخوف؛ فالكلمة محاسبة، وقد تؤدي إلى حتفه، كما حدث للروائيين محمود جنداري وحسن مطلق، وهو ما أبهت النص وجعله يتناول كل ما هو غير جوهري في التجربة، منشغلًا بتفاصيل غير مهمة؛ تاريخ قديم؛ هموم اجتماعية عادية لا محل لها وسط مواجهة الموت اليومي؛ حكاية لا تمت إلى الواقع بصلة، الأمر الذي أثّر في الصوغ الفني، فبدت الرواية واهية البنية، مرتبكة الصوغ، غير ناضجة، وهو ما يستطيع القارئ أو الباحث أن يجده في الكم الهائل من الروايات التي صدرت عن دار الشؤون الثقافية الرسمية في تلك الفترة، وقد ضاق المجال هنا فتعذّر ذكرها.

نص مكتوب في المنفى

في المقابل، نشأت الرواية العراقية وتطورت في المنفى بوتيرة سريعة منذ أوائل تسعينيات القرن الماضي، وبلغت ذروتها في بداية الألفية الثالثة، وأضحت من السعة بحيث تحتاج إلى من يتفرغ لمتابعتها؛ إذ من الملاحظ عدم وجود ناقد أو دارس عراقي متخصص يتابع هذه الظاهرة المهمة، وما كتبه بعض النقاد عنها يعَد مرورًا خجولًا أمام الكم الروائي الذي صدر ويصدر(٢٠).

ومن سمات نص المنفى أنه:

- انشغل في تقليب محنة العراقي زمن الديكتاتور والحرب؛ إذ وفّرت فسحة الحرية في المنفى كتابة نصوص واضحة وصريحة عن عذاب العراقي وخوفه وهلعه ومقاومته ومعاناته وهو يواجه الموت يوميًا؛ نصوص كان من المستحيل كتابتها في ظروف العراق حينذاك، كنصوص كلٍّ من شاكر الأنباري(٢١) في رواياته: **الكلمات الساحرات؛ ألواح؛ ليالي الكاكا؛ بلاد سعيدة؛ نجمة البتاوين**، وجنان جاسم حلاوي(٢٢) في رواياته: **ياكوكتي؛ ليل البلاد؛ دروب وغبار؛ أماكن حارة**، وعالية ممدوح(٢٣) في **حبات النفتالين والغلامة**، وسلام عبود(٢٤) في **أمير الأقحوان وذبابة القيامة**، ونجم والي(٢٥) في **الحب في حي الطرب، مكان اسمه كميت، تل اللحم، صورة يوسف،**

---

٢٠ عبد الله إبراهيم، «الرواية العراقية الجديدة: المنفى، الهوية، اليوتوبيا،» **غيمان**، العدد ٨، (صيف ٢٠٠٩)، على الموقع الإلكتروني: <http://www.ghaiman.net/derasat/issue_08/alrewaya_al3raqia.ht>.
زهير شلبية، «ظاهرة الكتاب العراقيين في الخارج: جيل نوستالجيا وجيل دون أساتذة، ٢/ ٢،» **الزمان**، العددين ١٧٠٩-١٧١٠، ١٤-١٥ كانون الثاني؛ فاطمة المحسن، «حدود العالم المفتوح ونوستالجيا الوطن: رواية المنفى العراقية: «السياسي» المبعد يتذكر مكانه،» **الحياة**، ١٩٩٤/٩/٢١.

٢١ روايات شاكر الأنباري: **الكلمات الساحرات** (بيروت: دار الكنوز الأدبية،١٩٩٣)؛ **ألواح** (دمشق: دار المدى، ١٩٩٦)؛ **ليالي الكاكا** (دمشق: دار المدى، ٢٠٠٢)؛ **بلاد سعيدة** (دمشق: دار التكوين، ٢٠٠٨)؛ و**نجمة البتاوين** (دمشق: دار المدى، ٢٠١٠).

٢٢ روايات جنان جاسم حلاوي: **يا كوكتي** (بيروت: دار رياض الرئيس، ١٩٩١)؛ **ليل البلاد** (بيروت: دار الآداب، ٢٠٠١)؛ **دروب وغبار** (بيروت: دار الآداب، ٢٠٠٣)، و**أماكن حارة** (بيروت: دار الآداب ٢٠٠٦).

٢٣ روايات عالية ممدوح: **حبات النفتالين** (بيروت: دار الآداب، ٢٠٠٠)؛ **الغلامة** (لندن: دار الساقي، ٢٠٠٠).

٢٤ روايات سلام عبود: **أمير الأقحوان** (غوتنبرغ: مركز الحرف العربي، ١٩٩٦)، و**ذبابة القيامة** (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٩).

٢٥ روايات نجم والي: **الحرب في حي الطرب** (بودابست: دار صحارى، ١٩٩٣)؛ **مكان اسمه كميت** (القاهرة: دار شرقيات، ١٩٩٧)؛ **تل اللحم** (القاهرة: دار ميريت، ٢٠٠٥)؛ **صورة يوسف** (بيروت: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٥)، و**ملائكة الجنوب** (أبو ظبي: دار كليم، ٢٠٠٩).

ملائكة الجنوب، وزهير الجزائري[٢٦] في **حافة القيامة** و**الخائف والمخيف**، وسليم مطر[٢٧] في **امرأة القارورة** و**التوأم**، وفاضل العزاوي[٢٨] في **آخر الملائكة** و**الأسلاف**، وحمزة الحسن[٢٩] في **سنوات الحريق** و**الأعزل**، وسنان أنطون[٣٠] في **إعجام** و**وحدها شجرة الرمان**، ومحمود سعيد[٣١] في **نهايات النهار** و**قبل الحب.. بعد الحب**، وبرهان الخطيب في **الجنان المغلقة** و**بابل الفيحاء**[٣٢]، وسلام إبراهيم في رواياته[٣٣] **رؤيا الغائب**؛ **الإرسي**؛ **الحياة لحظة**؛ **في باطن الجحيم**.

تناول جُل هذه النصوص العراقي من خلال روايات السِّيَر الذاتية للكّتاب الذين خاضوا غمار تجربة الاعتقال والحرب كجنود أو كثوار، أو من خلال العودة إلى تاريخ العراق القريب لمعرفة مسببات ما آل إليه العراق من خراب وتدمير، وسنتناول نماذج منها أيضًا، فكانت سجلاً أدبيًا حيًا لتاريخ العراق الحديث، صورت ما تتحاشاه كتب التاريخ المهتمة بتدوين الأحداث العامة وتداعياتها ومذكرات السياسيين التي تحاول تجميل ما يحدث وتجاهل عذاب الفرد.

- أضاف «تيمات» [موضوعات] جديدة إلى النص الروائي العراقي والعربي؛ فلأول مرة تتناول النصوص تجارب الجندي العراقي وعذابه في أثناء خدمته في المؤسسة العسكرية زمن السلم وزمن الحرب، بعد أن كان هذا الموضوع من محرّمات الكتابة في الأوطان العربية إلا من زاوية الدفاع عن الوطن، كما هي حال النص المكتوب تحت ظروف الديكتاتورية في العراق، أو ما كُتب في أعقاب هزيمة ١٩٦٧ عن معاناة الجندي العربي وعذابه بسبب خسارته الحرب مع إسرائيل، بينما كشف النص العراقي همجية المؤسسة العسكرية التي قادت العراق إلى الخراب، وهذا ما سنلقي الضوء عليه في قسم البحث التفصيلي الذي سيلي.

- تناول محنة المنفى والغربة بعد تشرّد أكثر من خمسة ملايين عراقي موزّعين في بقاع العالم، يعيشون في محيطات ثقافية غريبة عليهم، أدت بالضرورة إلى زعزعة القيم والعادات والتقاليد التي يحملونها من بيئتهم الثقافية، ومعاناة جيل وُلِدَ وكبر في المنفى وله همومه المختلفة.

صدر كثير من الروايات التي كانت «تيمتها» الجوهرية مأزق المنفى وتداعياته الاجتماعية والنفسية، من أبرزها

---

٢٦ روايتا زهير الجزائري: **حافة القيامة** (دمشق: دار المدى، ١٩٩٦)، و**الخائف والمخيف** (دمشق: دار المدى، ٢٠٠٣).

٢٧ روايتا سليم مطر: **امرأة القارورة** (بيروت: رياض الريس، ١٩٩١)، و**التوأم** (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠١).

٢٨ روايتا فاضل العزاوي: **آخر الملائكة** (بيروت: رياض الريس، ١٩٩٢)، و**الأسلاف** (كولونيا: دار الجمل، ٢٠٠١).

٢٩ روايات حمزة الحسن: **سنوات الحريق** (بيروت: دار الكنوز الأدبية، ٢٠٠٠)؛ **الأعزل** (بيروت: مؤسسة الانتشار العربي، ٢٠٠٧)؛ **عزلة أورستا**، (بيروت: دار الكنوز الأدبية، ٢٠٠١).

٣٠ روايتا سنان أنطوان: **إعجام** (بيروت: دار الآداب، ٢٠٠٤)، و**وحدها شجرة الرمان** (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠١٠).

٣١ روايتا محمود سعيد: **نهايات النهار** (القاهرة: دار مكتبة الحياة، ١٩٩٧)، و**قبل الحب.. بعد الحب** (دمشق: دار المدى، ١٩٩٩).

٣٢ روايتا برهان الخطيب: **الجنائن المغلقة** (استوكهولم: دار بوديوم، ٢٠٠٠)، و**بابل الفيحاء** (استوكهولم: دار أوراسيا، ١٩٩٥).

٣٣ روايات سلام إبراهيم: **رؤيا الغائب** (دمشق: دار المدى، ١٩٩٦)؛ **الإرسي** (القاهرة: دار الدار، ٢٠٠٨)؛ **الحياة لحظة** (القاهرة: الدار المصرية اللبنانية، ٢٠١٠)؛ **في باطن الجحيم** (مجلة الكلمة الأدبية الإلكترونية الشهرية)، العدد ٤٨ (٢٠١١).

رواية **عندما تستيقظ الرائحة**[٣٤] لدنى طالب، و**أقمار عراقية سوداء في السويد**[٣٥] لعلي عبد العال، و**موطن الأسرار**[٣٦] لشاكر الأنباري و**المحبوبات**[٣٧] لعالية ممدوح، و**تحت سماء كوبنهاغن**[٣٨] لحوراء النداوي، و**زنقة بن بركة**[٣٩] لمحمود سعيد.

– انعكست عليه وعلى بنيته وبالتالي أسلوبه الحريةُ التي تمتع بها الروائي العراقي، والاحتكاك المباشر بالحضارة الغربية والاطلاع على أنماطها الثقافية ولغاتها، إذ بات واضحًا بلا غموض يقتل المعنى فيه، ومتنوع الأسلوب والصوغ الفني المتراوح من بنية نص تقليدي إلى أقصى أشكال التجريب.

– تميّز لا بتجاوز المحرّمات السياسية فحسب، بل بالحفر أيضًا في محرّمات الأعراف والتقاليد والقيم العراقية الشكلية المبالغ في صرامتها، فجاءت النصوص جريئة وكاشفة عن تكوين الشخصية العراقية المزدوجة بين ظاهر عنيف شديد التمسك بالقيم وداخل يبيح الكبائر، كما نجد ذلك في **الضلع**[٤٠] و**أصغي إلى رمادي** لحميد العقابي، و**الغلامة**[٤١] و**التشهّي**[٤٢] لعالية ممدوح، و**يا كوكتي** لجنان جاسم حلاوي، و**أقمار عراقية سوداء في السويد** لعلي عبد العال، و**عندما تستيقظ الرائحة** لدنى طالب، و**الإرسي** و**الحياة لحظة** لسلام إبراهيم.

الحرب والعراقي الباحث عن الخلاص في روايات السيرة

في التطبيق العملي، سنتناول في البدء بعض تجارب الكتّاب الذين خاضوا تجربة جبهات الحرب في نصوصهم، التي جاءت كشكل من أشكال السيرة الذاتية الروائية، أو رواية مستمدة من تجربة كاتبها الحية. وبسبب ضيق المجال، سأتناول نماذج منها، من دون أن يعني هذا أن النماذج الأخرى أقل أهمية، بل تحتاج إلى بحث منفصل.

تشترك النصوص الروائية العراقية المكتوبة عن الحرب في بنية الشخصية الروائية، كما قدّمها جيل الكتّاب الذين سيقوا إلى الجبهات كجنود ورأوا أهوالها، ثم هربوا ملتحقين سرًا بالحركة المسلحة في جبال العراق، أو هربوا إلى دول الجوار. فهذه الشخصية مسالمة، تُبتلى بخضم صراعات سياسية دموية، تبدو شبه قدرية، بين السلطة والمعارضة، السلطة والناس، ثم الحرب التي أشعلتها السلطة مع إيران والكويت، وهي، أي الشخصية الدرامية، لا تبتغي من الدنيا غير السلامة. والقاسم المشترك هو الشخصية العراقية منظورًا إليها من زاوية حيادية غير أيديولوجية ـ وهي تجد نفسها في الاحتدام العويص، تسلك سلوك الطريدة الفارّة من موت يلوح أينما حلّت. وقد تبلور هذا الاستنتاج بعد تراكم كثير من نصوص كتّاب مختلفين مشاركة في نمط الشخصية الروائية نفسه فيما هي تسرد لنا تجربتها في المخاض المذكور، وتبدو من خلال تلك التجربة أن مجرد استمرار وجودها المادي يعَدّ أعجوبة. وحكاية الشخصيات الروائية التي أشرت إليها هي حكاية كاتبها، الجندي في الجبهة، أو من يوشك أن

٣٤ **عندما تستيقظ الرائحة** (دمشق: دار المدى، ٢٠٠٦).
٣٥ **أقمار عراقية سوداء في السويد** (دمشق: دار المدى، ٢٠٠٣).
٣٦ **موطن الأسرار** (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٩).
٣٧ **المحبوبات** (لندن: دار الساقي، ٢٠٠٧).
٣٨ **تحت سماء كوبنهاجن** (لندن: دار الساقي، ٢٠١٠).
٣٩ **زنقة بن بركة** (بيروت: دار الآداب، ١٩٩٧).
٤٠ **الضلع** (بغداد؛ بيروت: دار الجمل، ٢٠٠٧).
٤١ **الغلامة** (لندن: دار الساقي، ٢٠٠٠).
٤٢ **التشهي** (بيروت: دار الآداب، ٢٠٠٧).

يُساق إليها، لكنه دبّر بطريقة أو بأخرى أمر هروبه إلى ما كان يظنه برّ أمان، أكان إلى معاقل الثوار في الجبل أم إلى إيران عبر خطوط القتال، إذا لم يقع أسيرًا لدى الحركات المسلحة في جبال العراق.

كما أنها تشترك في أن التخييل الروائي ينهض وينبني من تجربة فعلية لكاتبها، فيلملم الواقعة الحقيقية بانتقاء ما يصلح من عناصرها ويولّفها في وحدات سردية تؤلف جسد النص وتصنع «تيمته».

رواية ليل البلاد[٤٣]، وتصوير جحيم العراق بالكلمات

رغم أن الكاتب حاول من خلال السرد بالضمير الثالث وتعمّد حشر اسمه في متن النص أن يعلّق على الشخصية واحتمال أن يكتب عنها كاتب، مثل جنان جاسم، رواية في المستقبل للإيحاء بحيادية الراوي، فإن وجهة نظر السارد وبنية النص والشخصية وطبيعة مسار الحكاية الروائية والهوامش الكثيرة التي ترسم خريطة الأمكنة جغرافيًا، واللهجة لغويًا، كل ذلك جعل من النص سردًا لسيرة ذاتية مستعادة لاحقًا لتجربة مبدع نجا من موت أكيد. ومن هنا تأتي أهمية نصوص جنان جاسم الروائية؛ فما يميّزها هو الصدق في الكتابة، وحرارة تجربته الدرامية التي خاضها بما تحمله من مخاطر: موت واعتقال وجوع وعذاب وتشوّه، حتى إنه تخيّل ما يصير إليه لو فشل في عبور دجلة إلى الضفة السورية في أواسط ثمانينيات القرن المنصرم، كما حدث لشخصيته المحورية عبد الله، الذي يسقط في اليأس والخواء إلى حين عودته سرًا إلى البصرة وإلى بيت أهله الذي وجده خرابًا ليمكث فيه كائنًا مشوّهًا بوجه أحاله حريق القصف إلى ما يشبه قطعة بلاستيك تجمّدت بعد أن أذابتها النيران في سرداب تحت بيت الطفولة المهدم، إلى أن دخلت القوات الأمريكية مدينة البصرة في حرب الخليج الثانية، فيخرج ليفزع من هيئته الممسوخة جنود الاحتلال الذين لا يجدون سواه في البصرة الخاوية.

بنية النص تقليدية، أي إن الكاتب سعى إلى بناء الحكاية، حكاية العراقي عبد الله، بشكل متدرِّج، لها بداية واضحة ووسط ونهاية، بفصول الرواية البالغة سبعة وثلاثين فصلًا وخاتمة. فنجد عبد الله في الفصل الأول يعود إلى أهله في البصرة بصحبة عاهرة كردية التقطها من ساحة الميدان، وجلبها مدعيًا أنها خطيبته. ونعرف أنه سيق جنديًا إلى جبهات الحرب بسبب طرده من الكلية لكثرة غيابه. ونجد في الفصل الثاني تفاصيل مراجعته دائرة التجنيد في البصرة. ونلاحق في الفصل الثالث تفاصيل التحاقه بمركز التدريب، من الحلاقة واستلام الملابس وطريقة الأكل ووصف الأبنية، إلى القاعات والسجن وأوقات التدريب والنزول. وفي الفصل الرابع نطل على عالم سجون الوحدات العسكرية المزدحم بالمتمردين، من هاربين ولوطيين وأشباه مجانين، وما يجري من تفاصيل ضرب وقتل وحالات عشق بين المسجونين، كما حدث في الفصل الخامس حينما يقتل أحدهم زميله بسبب صبي جميل يتنازعان عليه. وهكذا تتدرج حكاية الرواية حتى نهايتها المأساوية بعودة عبد الله المشوَّه وشبه المجنون إلى البصرة التي استحالت خرابًا، حسب منطق النص.

يرسم لنا السارد بالضمير الثالث تفاصيل دقيقة عن بؤس حياة العراقيين المسوقين غصبًا كجنود في مؤسسة تدير القسوة والقتل، حيث يجري نزع كرامة الجندي بممارسة القسوة بمعناها المطلق الراسخ في المؤسسة العسكرية العراقية، بنظام عقوبات وهرمية مخيفة يجعلان الجندي يشعر بضآلته، وهو ما شعر به عبد الله في دائرة التجنيد قبل سوقه، وفي الوحدة العسكرية حين يُسجن بسبب مخالفة واهية. فيُضرب هؤلاء من أمثاله بقسوة وكأنهم أعداء، ويقوم ضابط الخفر بسحقهم تمامًا في مشهد مرعب بقسوته:

---

٤٣ ليل البلاد (بيروت: دار الآداب، ٢٠٠٢).

«فرز عبد الله وأوقفه حذاء الحنفية، جنب المرحاض، ثم فرز جنديًا آخر هو حسين أنجيلا وأوقفه حدّ عبد الله.. صرخ: استرح! .. استراحوا.. استدار وسحب قطعة الخيش التي تستر المرحاض، وأمر: خطوة إلى الأمام!. تقدم عبد الله وحسين خطوة واحدة. ـ أركعا!. ركعا. : ضعا رأسيكما في المرحاض!. تردّدا، سارع أحد شرطة الانضباط داخلاً ليدوس، على التوالي، ببسطاله على ظهريهما حاشرًا جسديهما، دافعًا إياهما صوب الفتحة العريضة المملوءة خراءً، حيث يتغوّط السجناء على جانبيها أيضًا، جعل عبد الله يتقلص ويتقيأ، فيما الشرطي يضغط ببسطاله على رأسه المدسوس الآن تمامًا في الفتحة المرحاضية» (ص٨٩).

يُجرَّد الجندي في المؤسسة العسكرية من بقايا كرامته، ويحوَّل إلى كائن فزِع ينفّذ الأوامر بدقة خوفًا من أنظمة العقاب الرهيبة، قبل أن يُدفع به إلى الجبهة.

في المفصل الثاني من الرواية ينتقل بنا السرد إلى تفاصيل ما يجري في جبهات الحرب من معارك دامية، ملاحقًا حركة عبد الله في الخنادق، ومصوِّرًا بدقة الموتَ والأنين والأجساد المتروكة عقب هدوء المعارك في الخنادق والعراء:

«إن ما روّعه فعلاً هو منظر الجثث التي ما انتبه إليها في الظلمة. كانت الأجداث البشرية مرمية بعضها فوق بعض مقطّعة الأوصال، فضغط قنابل المهداد وشظاياها مزّقها ودمجها فبدت جسمًا واحدًا برؤوس وأذرع مشمورة إلى كل ناحية يشدّها الدم والتراب والطين والملابس الكاكية المخزوقة، والخوذ المخسوفة والمثقوبة، والرشاشات المكسورة ونصف المطمورة» (ص ١٦٦).

تتلاحق الفصول عارضة أدق التفاصيل في حياة جنود الجبهات اليومية وقت اشتداد المعارك وهدوئها، مضمِّنًا الكثير من بيانات القيادة العسكرية العراقية التي تبث بحماسة عن سير المعارك، مسجلاً بالتفصيل أهوال الحرب العراقية–الإيرانية. هذه الفترة المفصلية في تاريخ العراق ساهمت في تشويه الإنسان العراقي، وبدّلت مصائره. وما مصير عبد الله المأساوي سوى التعبير الفني لهذه «التيمة» التي جسّدها الكاتب في نسيج ليله الطويل.

في المفصل الثالث من النص، ينتقل بنا السرد إلى أجواء حركة المعارضة المسلحة اليسارية التي خاضت الكفاح المسلح، جنبًا إلى جنب الحركة القومية الكردية، من خلال وقوع الشخصية المحورية عبد الله أسيرًا لدى الحركة المسلحة، بعد نقله بسبب إصابته من جبهات القتال إلى شمال العراق، فنطل على تفاصيل حياة رجال الفصائل المسلحة، موثقًا لتاريخ معارك دامية جرت بين فصائل الثوار أنفسهم كما في عام ١٩٨٣ بين جماعة جلال طلباني (رئيس الجمهورية الحالي) من جهة وجماعة مسعود البرزاني (رئيس ما يسمّى إقليم كردستان) والشيوعيين من جهة أخرى. يجد عبد الله نفسه وسط تلك الأهوال تائهًا مطارَدًا بين الثلوج، كحاله في الجبهة عندما يضل طريق الوحدة العسكرية التي كان فيها، إلى أن يلتقي الشيوعيين في إحدى قرى إيران الحدودية. يصاب في المفصل الختامي خلال قصف جوي استهدف مواقع الثوار، فيتحوّل إلى مسخ. ثم يفشل في عبور دجلة بعد أن تقرر إرساله إلى موسكو للعلاج، فيتسلل عائدًا إلى البصرة ليعيش شبحًا بين أنقاض بيت طفولته في المدينة الخربة.

يتميز أسلوب جنان جاسم الروائي بعنايته الشديدة بالتفاصيل القادرة على احتواء تجربة كبيرة، هي محنة العراقي المسوق قسرًا إلى حرب لا يدري لماذا أُشعلت، معتمدًا على الوصف والسرد بشكل كبير، فجاء الحوار شحيحًا، وذلك يعود في الأساس إلى وجهة نظر السارد الملاحق لشخصية محورية واحدة.

هذا الأسلوب يناسب عالم الكاتب المعني بشكل أساسي بعلاقة الشخصية بالعالم الخارجي والمكان، وملاحقة

حركتها وفعلها من دون تحليل لعالمها الداخلي، فبدا السرد ورسم المكان والشخصيات أقرب إلى روح فنان تشكيلي منه إلى عالم نفسي، وهذا من أهم ميزات أسلوب جنان حلاوي ومن أسرار جماله الآسر.

الرواية وثيقة بالغة الأهمية تتناول فترة مفصلية من تاريخ العراق المعاصر، وقد عُنيت بالحوادث الخارجية ومصائر الشخصية العراقية المعيارية التي ابتليت بمحنة الحرب والسياسة، وهي رواية ميدانية، إن صح التعبير، بتكريس سردها ووصفها لتفاصيل المكان والبشر في مفاصلها الثلاثة التي افترضتها: المدينة زمن الحرب، وجبهة الحرب الميدانية، ورجال العصابات في الجبل. وهي تعري بصدق تجربتها النصوص التي مجّدت قيم الموت والقتل الصادرة في فترة اندلاعها، وهذه إحدى أهم رسائل الرواية في علاقتها المعقّدة مع التاريخ.

أصغي إلى رمادي[٤٤]، ومحنة العراقي منذ الطفولة

يذهب حميد العقابي في نصه الروائي **أصغي إلى رمادي**، الذي أضاف إليه عنوانًا جانبيًا هو «فصول في السيرة»، إلى أبعاد جديدة من أبعاد تجربة العراقي الذي يهرب من جبهات الحرب؛ إذ يتأمل تجاربه في الطفولة، النضج، السَّوق إلى جبهة الحرب، الهروب عبر الثوار في الجبل إلى دول الجوار، حياة معسكرات اللجوء في إيران، ثم حياة المنفى، فيبدأ النص بسؤال عن معنى الذات ووجودها، إذ يتساءل الكاتب وهو في الطائرة العائدة من دمشق إلى الدنمارك: هل اكتشفتُ نفسي؟ ما الذي أبغيه؟ حقًا ما الذي يبغيه هذا الكائن الكامن فيّ؟ ما الذي يبغيه الإنسان في حياته؟

هذه الأسئلة الجوهرية هي مفتاح النص الذي أمسك الكاتب به وهو يشرع في تدوين تجارب حياتية مرّت به في رحلة عذابه الطويلة التي ابتدأت بطفولة مؤلمة في محلة شعبية بمدينة الكوت، جنوب العراق، وتحت سلطة أمٍّ قوية متسلطة وأب ضعيف مسكين، ومراهَقة مكبوتة في ظل قيم بيئة شديدة التحفظ، صارمة، ثم خوض التجربة السياسية بالانتماء إلى الحزب الشيوعي العراقي الذي سرعان ما قمعته السلطة بعد تحالف قصير في سبعينيات القرن الماضي. سيخسر أخاه الكبير -مهدي- الذي يضيع إلى الأبد في الزنازين. ثم يساق جنديًا إلى جبهة الحرب مع إيران، وأهوال تجربة سائق دبابة عراقي في معارك شرسة، وهروبه إلى إيران عن طريق شمال العراق ليدخل تجربة أكثر مرارة في معسكرات اللاجئين الإيرانية الشبيهة بأنظمة السجون، فيذوق المرّ والويل وسط اللاجئين العراقيين المنسيين في تلك المعسكرات. يحاول الهرب إلى أفغانستان، فيقع في أيدي الحركات الأفغانية المسلحة المعارضة لسلطة كابُل الشيوعية آنذاك، ويسلَّم إلى رجال الحدود الإيرانية ليُعاد إلى المعسكر نفسه بعد فترة سجن، فيظل يحلم ويعمل على الخروج من دوامة إيران المخيفة بالتشبث بمن ينجح في السفر إلى سورية، فينجح هو الآخر لكنه لا يمكث في سورية سوى ستة أشهر ليسافر بوثيقة مزوّرة إلى الدنمارك.

قسّمَ الكاتب الرواية إلى اثني عشر فصلًا، لكل فصل منها عنوان وبنية ذات «تيمة» يدور السرد والحوادث حولها. ففصل «بزون» يتحدث عن علاقة السارد ورؤيته للأب الضعيف الشخصية، الذي يلطم نفسه كلما وقع في مطب، وما عاناه من زملاء الصف ومعلم الإنكليزي الذي يجعله يجلس تحت مقعد الدرس متسائلًا باللغة الإنكليزية عن مكان وجود القط، ومنتظرًا جواب التلاميذ وضحكهم وهم يشيرون إلى جلوسه القرفصاء تحت المقعد. وتفاصيل هذه الشخصية، التي ستكون عاملًا في بلورة مشاعر حقد وعداء نحو المحيط، سيعاني بسببها السارد لاحقًا، وستطبع سلوكه كما اكتشف هو نفسه في ما بعد، خلال استعادة تلك التجارب بالسرد؛ ففي الفصول الأخرى، يتأمل ويحاور مقولة بارت عن تواضع المبدع بينما هو لا يرى في الإنسان أول وهله إلّا

---

٤٤ **أصغي إلى رمادي** (دمشق: دار الينابيع، ٢٠٠٢).

العيوب قبل الجوانب الأخرى. سيصبح حاد الطباع، يسخر من الآخرين، وكأنه ينتقم من الحيف والسخرية اللذين ظلّا يلاحقانه منذُ الطفولة بسبب اسم أبيه، بزون، حتى بلغ به التشفّي حدّ أنه لم يحضر جنازته رغم سماعه خبر الوفاة، بل فضّل البقاء في بغداد حيث كان يدرس في جامعتها. وكذلك الأمر مع بقية الفصول، عدا عن أن بعض الفصول تدور حول شخصيات أخرى مهمّة لها تجربتها الحياتية ومدلولاتها الرمزية المستقلة عن الكاتب؛ من ذلك مثلًا فصل «شمعة»، القابلة الغريبة الأصل والعارفة أسرار المحلة وما يدور حولها من أساطير شعبية عن زوارها السريين، وكيفية فقدان إحدى عينيها، وعن مساعداتها للنسوة الفاقدات أزواجهن في المعتقلات والجبهات، في سرد يمزج الواقعة بموروث الحكاية الشعبية تلك الرحلة التي تقوم بها شمعة وغورها في الرمل لتولد امرأة أميرة تعيش في باطن الأرض وعودتها كأنها زارت الحلم، ثم تفاصيل اعتقالها والإفراج عنها وتهكّمها على مدير الأمن الذي ولدتهُ خنزيرًا، ثم لتتحول باختفائها الغامض إلى رمز من رموز المدينة المنتهَكة التي أجبرت خيرة أبنائها على الهجرة.

على مستوى آخر من السرد، يتناول فصل «عادل عرس» تفاصيل شخصية مأساوية تعرف إليها السارد في معسكر اللاجئين في إيران؛ شخصية حالمة تقرض حياتها في البؤس والحلم بتغيير العالم، تارة بتأليف حزب سياسي يقتصر عليه وعلى لاجئ آخر في المعسكر، على طريقة ماركس، ثم السخط على العالم والآخرين الذين أفشلوا المشروع، وتارة أخرى في حلم السفر إلى أوروبا وكتابة رواية عظيمة ستغيّر بدورها العالم، فيحاول الهرب في إحدى البواخر الراسية في ميناء بندر شاه. يختفي هو وصاحبه ثلاثة أيام، وعندما يخرج يكتشف أن الباخرة لم تغادر الميناء، فيُلقى القبض عليه ويُسجن ثمانية أشهر قبل إعادته إلى المعسكر نفسه. وبعد نجاحه في الوصول إلى الدنمارك يزوره الراوي فيحدّثه – عادل – عن روايته التي يعكف على إنجازها، لكنه يموت بالسكتة القلبية في مدينة ارهوس الدنماركية، والسارد يروي حكايته وهو يقف بباب المستشفى لتسلّم جثمانه.

في فصل «الرسام والفرشاة» نتعرف إلى حكاية الرسام العراقي الشاب الذي التحق بالمقاومة الفلسطينية ليعود بعد مذبحة أيلول الأسود وينتحر بعد معاناة وجودية يجد فيها السارد شجاعة تفوق قيمة الشهيد الذي يفني ذاته من أجل فكرة طمعًا في الخلود بالنسبة إلى المتدين، وفي المجد بالنسبة إلى المادي. هاتان الشخصيتان هما ظلال السارد الذي يعترف بعجزه المطلق، إذ يسخر طيف الرسام المنتحر بعد أكثر من عشرين سنة من الراوي، حينما يجده متزوجًا.

بنية النص مبتكرة، إذ حطّم فيها السرد المتدرّج؛ فالحكاية كلها تأتي كقصة متناثرة في الفصول المستقلة «التيمة» والمبنى، عدا ذلك التنقل الحر بين الأزمنة، كما في الفصل المُتَخيل الأخير المعنون «بليبم» الذي يتخيل فيه الكاتب شيخوخة الحكيم في عودته المتأخرة إلى مدينة الطفولة، أو في تنقّله المنساب من لحظة الطائرة في مدخل الفصل الأول «المسبحة»، وهو في طريقه من الدنمارك إلى دمشق، إلى تفاصيل معارك جبهة الحرب العراقية–الإيرانية التي خاضها كسائق دبابة، إلى الطفولة، وتفاصيل المراهقة والتلصص على بنت جارهم القصّاب التي تُقتل لاحقًا غسلًا للعار. هذه الطلاوة والخفة في التنقل وتحطيم الزمن الفيزيقي جعلتا النص فنيًا يتطابق مع هدفه كونه نصًا تحليليًا لذات السارد التي كانتها في رحلة استكشاف وهو يراجع الماضي، حيث يجد أن بعض الحوادث الصغيرة لها عواقب لم تكن متوقَّعة وقت حدوثها، وكان لها الأثر الأكبر في بنية الذات، وذلك عند تأملها في فعل الكتابة، وهي تسجّل تغييرات النفس حينما تمر من الطفولة إلى المراهقة والنضج، ثم الكهولة. إن كتابة السيرة لا تقدّم صورة ثابتة لحياة كاتبها؛ فالحوادث التي سردها الراوي تتغير قيمتها وفعلها حينما ينظر إليها في خريف

العمر؛ فالسارد يشعر بالندم بعد أكثر من عشرين عامًا لمشاعر التشفي برحيل أبيه، فيُشعل لروحه شمعة في صحن السيدة زينب بصحبة زوجته، ويذرف دمعة.

لغة الكاتب رشيقة بسيطة وواضحة، وشاعريتها تأتي من غنائية الحالات الإنسانية التي تشكل مادة السرد. وما يجعل الكتابة حيوية ليس فقط مراعاتها للغة والنحو كشروط حرفية فحسب، بل أيضًا طبيعة انتقاء الحوادث وزاوية نظر السارد التي تُقنع القارئ بأن ما يسرده من حوادث وتفاصيل تهمّه مثلما تهمّ كاتبها، وهذا ما فعله حميد العقابي.

نجمة البتاوين[٤٥]: توثيق الخراب العراقي بعد الاحتلال

أمّا شاكر الأنباري، فيشترك مع جنان حلاوي وحميد العقابي في «التيمة» نفسها وفي رؤية متقاربة، لكن لها خصوصيتها.

في رواية **نجمة البتاوين** يخوض الأنباري في أجواء بغداد زمن احتدام الحرب الطائفية أعوام ٢٠٠٦–٢٠٠٨ وسيادة سلطة الميليشيات، وذلك من خلال اختياره مجموعة شخوص من الوسط الصحافي والثقافي تلتقي في شقة مستأجَرة في البتاوين، وسط بغداد يدعونها النجمة، وتنغمس في حوار ومعاقرة الخمرة وممارسة الجنس مع عاهرة تدعى أحلام وتتردّد إلى الشقة بانتظام. والشخصيات هي: الشخصية المحورية زاهر، الصحافي والكاتب العائد من المنفى عقب الاحتلال، وهو متزوج من سورية أنجبت له طفلاً، ويسكن مستأجَرًا في شارع فلسطين؛ وعمران، المهندس الذي أصبح مقاولاً متحمسًا للوضع الجديد، وهو متزوج، ولديه عشيقة يستأجر لها شقة في البياع. إنه صديق زاهر من أيام دراستها الجامعية. وهناك أيضًا أبو حسن صاحب مكتبة في شارع المتنبي، وعلي محمد أمين، الشاعر والصحافي الصعلوك الذي يَحِل زاهر مَحلهُ في تحرير الصفحة الأخيرة من جريدة السلام لمؤسسها سعيد عبد الكريم الذي عمل معه زاهر في دمشق قبل الاحتلال، وربيع المحمدي، المصحح المتزوج، الذي عمل إبان الحصار زمن الديكتاتور في ليبيا واليمن، فأمّنَ بيتًا، ولديه ابن في الدنمارك وآخر في أربيل خوفًا من القتل الطائفي. ثم هناك شخصية سهى، الصحافية العراقية التي تعمل معهم في القسم، والجميع يشتهيها.

يمهّد الروائي في الفصل الأول بلحظة اختطاف عمران على أيدي مجموعات مسلحة ومقتل أبي حسن في تفجير شارع المتنبي الشهير، فيرسم صورة شاملة للوضع في بغداد، ولأحوال المجموعة مرصعة بتأملات في الشرّ الناهض من التاريخ الدموي العراقي، ومضاعفات العنف الذي رسخ في نفس زاهر وهو يرى قتلى الحرس القومي عام ١٩٦٣ الذين جلبوهم إلى قريته من دون أن يعرف سببًا لموتهم (ص١١)، فيقوم بتأمل الشخصية العراقية محاولاً معرفة أسباب تحوّلها إلى شخصية همجية تُقبل على القتل والاختطاف والسلب، عازيًا ذلك إلى تراكمات الحقد والآثار النفسية لرؤية القتل والإعدامات في حروب الديكتاتور، وفقدان أبسط مستلزمات الحياة زمن الاحتلال، ولا سيما العمل والخدمات (ص١٢).

بين مدخل النص وخاتمته يأخذنا السارد إلى عوالم بغداد وتفاصيل أمكنتها الخربة في زمن النص، واصفًا في مقاطع طويلة أحوال شارع الرشيد والسعدون والبتاوين، مستعينًا بما كُتِب عن بغداد وشوارعها في الكتب. فوفّر هذا التوظيف عمقًا تاريخيًا للأماكن التي يصفها الراوي. والنص في العموم مهموم بوصف الأمكنة وتفاصيلها الصغيرة، وهي سمة عامة لجهد الكاتب في تجربته الإبداعية.

٤٥ **نجمة البتاوين** (بغداد: دار المدى، ٢٠١٠).

ولمّا كان النص مهمومًا ومكتوبًا من أجل الإحاطة بما يجري في بغداد، وقت القتل على الهوية، وهو ما عمل الاحتلال الأمريكي على ترسخيه تمهيدًا لبناء العراق الطائفي الجديد، فقد تكرر الكثير من الأوصاف والسرد المعني بالخراب، من أوساخ وذباب وتهدم الجدران، وهو ما جعلها تنأى عن تصوير التفاصيل النفسية للشخصيات.

من التفاصيل المهمّة الكاشفة لطبيعة الرجل العراقي ونظرته إلى المرأة، علاقة زاهر ومحمد وربيع بزميلتهم سهى، النموذج المتنور للعراقية المقاوِمة لمحاولة تكبيلها؛ صحافية ناجحة ترفض ارتداء الحجاب، وتتعرض لتهديدات من الميليشيات المتشددة بحيث يخشى زملاؤها الخروج معها في مهمّات عمل. رغم أفكار التنوير التي تلهج بها المجموعة طوال النص، والموقف من الاحتلال وقوى الظلام، ورغم حديثها عمّا تعانيه المرأة العراقية، فإن الثلاثة يحاولون الإيقاع بها: ربيع، المتزوج والأكبر سنًا، تبلغ شهوته حدود انتهاكها في مخيلته؛ إذ يقوم بممارسة العادة السرية في مرحاض الصحيفة، وفي أثناء سكره في الغرفة المجاورة لزوجته، وعلي الشاعر لا يختلف عن ربيع بشيء، أما زاهر فيلعب لعبة أكثر حذقًا؛ إذ يقوم باستدراجها ليضاجعها في مكتب صديقه المقاول عمران، وهذا الحادث يكشف جانبًا آخر من وضع المرأة العراقية المأساوي والشائع، إذ يتبين أن سهى ليست عذراء. هذه الناحية في النص أجدها مهمة جدًا لأنها تكشف الجانب البشع والمعتم من شخصية الرجل العراقي بما يفسر طبيعة المجرم والقاتل؛ ففقدان الضمير من أهم الأسباب التي تمكّن القاتل من قتل ضحيته من دون الشعور بالإثم، وبهذا المعنى زاهر هو أيضًا قاتل بامتياز، فهو لم يشعر بالإثم مطلقًا بعد مضاجعته سهى، بل حرص على عدم التعلق بها، وعلى اعتبارها أداة متعة، وعلى الحؤول دون اختلال نظام حياته كما يفعل القتلة والخاطفون، الذين لهم حياتهم العائلية الطبيعية، وهذا ما صوّره لنا تقرير عمران عن ظروف خطفه والأمكنة التي حلّ فيها، حيث حُجِز في بيت فيه أطفال وامرأة تخبز، أي في مكان تجري فيه الحياة على سجيتها.

بنى الروائي روايته، كما سبق أن ذكرت، على حبكة تقرير عمران الذي أخبرنا في جملة النص الافتتاحية أن «عمران المهندس اختُطف في الخريف»، ولم يخبر القارئ بتفاصيل التقرير الذي حمله معه وهو في طريقه إلى دمشق إلا في الفصل الرابع عشر.

العلاقة بين شخصيات الرواية بدت باهتة لا عمق فيها؛ فمقدار الألم الذي خلّفه مقتل جليسهم صاحب المكتبة أبي حسن واختطاف عمران كان عاديًا لا فاجعة فيه، وكأن ما جرى قد جرى لغريبين، وهذا يشي بأمرين: الأول هو أن العلاقات التي نشأت في هذا الوضع الشاذ ليست حميمة، وليس فيها صداقة وعمق، وهذا ما أفضى إلى رد الفعل البارد ذاك، والثاني هو فقدان الشخصية المحورية (زاهر) صداقات حميمة كما يصرح في جملة تعبّر عن خلاصة تجربته، بكون البيوت مثل الصداقات تخرب وتتبدل، وهو مفهوم غير مطلق بل يخص طبيعة السارد وموقفه من الحياة، «فالصداقات مثل البيوت، كلما اكتملت في مكان سرعان ما تخرب، وتبنى في مكان آخر، سلسلة» (ص١٦).

لكن، ألا يعبّر ذلك الموقف عن طبيعة الخراب الروحي العميق الذي أصاب العراقي في معمعة الحروب والقتل طوال نصف قرن، وأصاب العراقي المنفي من خراب داخلي ظهر جليًا ببرودته وأنانيته من خلال سلوكه طوال رحلة النص؟

إن **نجمة البتاوين** هي من الأعمال المهمّة المكتوبة زمن الاحتلال الأميركي، وتعدّ سجلًا تفصيليًا وثّق فظائع فترة وجيزة من التاريخ العراقي المعاصر تُعتبر من أشد فتراته قسوة.

كم بدت السماء قريبة[٤٦]: الحرب خرّبت كل شيء

رغم وفرة النصوص العراقية المكتوبة عن الحرب، فنادرًا ما نقع على نص يحيط بحياة العراقي اليومية وقتها. لقد خاضت غالبية النصوص في تفاصيل ما يجري على جبهات القتال أو في مدن التماس. تتساوى في ذلك النصوص التي كتبها كتّاب السلطة لتسويق فكرة الحرب وتمجيدها، والنصوص التي كتبها جيل من الكتّاب هرب من جبهات الحرب إلى الثوار في الجبل، أو إلى دول الجوار. كما تشترك تلك النصوص في الشخصية القصصية، حيث تكون في أغلبها رجالًا يساقون جنودًا إلى الجبهات، فيستبسلون في المعارك، من زاوية كتّاب السلطة، أو يهربون أو يموتون مقهورين، من زاوية الكتّاب الرافضين للحرب. تأتي الحرب في نص بتول الخضيري لا من جبهات القتال، ولا من مدن التماس، وليس على لسان رجل بل على لسان امرأة تعيش في العاصمة بغداد، وتراقب بعين محايدة دقيقة جملة التغيرات التي أحدثتها الحرب في نفسها والناس والعلاقات والأشياء، في نص مكثف وشامل صوَّر بعمق وشجن ما كانت عليه الأمور قبل الحرب، وما صارت إليه في أثنائها وبعدها.

الحكاية الروائية تأتي على لسان فتاة تسرد سيرتها الذاتية من الطفولة حتى سن النضج. ومن خلال هذه الرحلة، نتعرف إلى حياتها العائلية المضطربة؛ فهي بنت لأب عراقي اقترن في فترة دراسته في إنكلترا بأمها الإنكليزية التي تهاجر لتعيش معه في بيت وسط مزرعة في الزعفرانية بضواحي بغداد، حيث أمضت فترة طفولتها قبل الحرب.

يشكل بيت المزرعة القسم الأول من هيكل النص وبنيته المشيدة على ثلاثة أمكنة وثلاثة أزمنة مختلفة ومفصلية. يشغل قسم «الطفولة والمزرعة»، قبل نشوب الحرب، الفصلين الأول والثاني. ومن خلالهما نقع على «تيمة» جوهرية من «تيمات» النص الكثيرة، ألا وهي ذات الطفلة التي تتجاذبها ثقافتان، غربية من جهة الأم، التي تحاول أن تطبعها على العادات الإنكليزية، وشرقية من جهة الأب العراقي الذي يحاول تربيتها على التقاليد العراقية، فيشتد الصراع بينهما، وتكثر المشادات ويتكرر العراك، وتحار الطفلة بين الأب والأم، لكن يظهر ميلها إلى الأب؛ فالسرد يبدأ بضمير المخاطب موجهًا إلى الأب وكأن النص رسالة له، كما أنها تتعلق بالطفلة خدوجة من أطفال الفلاحين العاملين في المزرعة والساكنين في بيوت من طين على ضفة دجلة، تمضي معها معظم وقتها بعد المدرسة، فنتعرف إلى تفاصيل طفولة لاهية جميلة وسط الحقول، صيد الحشرات، قطف ثمار الأشجار، أغاني طفولة عراقية غنّاها كل طفل في طفولته، حكايات شعبية خرافية تحكيها جدة خدوجة في حجرات الطين، فيتحول النص في كثير من مفاصله إلى قطعة سردية غنائية عذبة عن طفولة العراقي، تتقاطع في مونتاج محسوب بدقة مع ما يجري في البيت من تفاصيل مضطربة يتجاذبها الأم والأب، ترصد من خلالها تدهور العلاقة بين والديها؛ فالخلافات تبلورت حول كل شيء: الملابس والسلوك وطريقة الأكل وتربية الطفلة، وهو ما أورث العلاقة المزيد من البرود، وجعل الأب ينشغل بالعمل كليًا، فتتفاقم عزلة الأم التي اتخذت تميل إلى صديقيها الإنكليزيين، ديفيد وإميلي، العاملين في شركة نفط في البصرة. ولقد تجلّت بوادر الخراب على مستوى اجتماعي نفسي بثلاثة حوادث مؤثرة ساهمت في غرس الحزن والخيبة في روح الطفلة: إصابة الأب بمرض القلب، واكتشاف الطفلة عند عودتها من المدرسة خيانة أمها مع ديفيد في المخزن عندما أطلت من شباك صغير قرب سقفه، فرأتهما يتضاجعان في مشهد صوّرته بشكل مؤثر (ص٥٢)، وموت صديقة طفولتها خدوجه بمرض «البلهارسيا».

---

٤٦ كم بدت السماء قريبة (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٩).

يشكّل القسم الثاني -والتقسيم افتراضي في حقيقة الأمر- الهيكل الوسطي والرئيس للنص، وهو يمتد من الفصل الثالث (ص٦١) إلى الفصل السادس (ص١٥٢). ويبدأ بالمكان الثاني في النص، بيت وسط بغداد في جانب الرصافة، وفيه تبلغ الراوية سن المراهقة، وتدخل مدرسة رقص الباليه، وتتوطد علاقتها بأبيها الذي يشركها في عمله كخبير مطيبات، بينما تزداد الأم عزلة وتعمل في شركة الخطوط الجوية اللبنانية، وتبدي رغبتها بالطلاق، لكن الأب يطلب منها الصبر حتى تكمل ابنتهما الإعدادية في «تيمة» جوهرية تميّز طبيعة الثقافتين الغربية والشرقية في نظرتهما إلى العائلة؛ فالأولى تضع الذات فوق العلاقة العائلية، والثانية بالعكس تمامًا. كما أن الحرب مع إيران تبدأ. والنص في هذا القسم سجل حي ودقيق لما جرى خلف جبهات القتال من إجراءات ومتاعب للناس، مرصودة بعين ذكية حيادية منحت النص نكهة خاصة. الإعلان الأول للحرب، ارتباك الدارسة في المدارس، عدم النوم على السطوح، التعبئة الإعلامية، تضمين الكثير من البيانات العسكرية العراقية، أغاني الحرب المذاعة يوميًا وعلى نحو متكرر، مقاطع من اتفاقية الحدود مع إيران (ص٩٦). في متن النص وصف أوضاع الناس العامة، سلسلة القوانين الجديدة، إجراءات السلطة في تزييف طبيعة الصراع من خلال تغيير الخرائط، تزوير الاتفاقات، وضع مناهج دراسية جديدة، محاضرات توجيه سياسي، ثقافة قومية، وصف صور من المعركة تطل من شاشة التلفزيون، تقنين الغاز، تشجيع الأعراس الجماعية وقت تراجع القوات العراقية. وقد قامت الكاتبة بعملية مونتاج دقيقة، إذ داخلت أجواء الحرب هذه في السرد بطريقة محسوبة النسب مع حركة الشخصية المحورية المشغولة بتفاصيل حياتها ووجودها الاجتماعي المأزوم في بيت يزداد اضطرابًا مع تدهور صحة الأب، انشغال الأم بالعمل وعلاقتها شبه العلنية بـديفيد، وحياتها في مدرسة الباليه التي نطل من خلالها على شخصيات جديدة في النص، معلّمة الرقص التي سيكون لها دور كبير في حياة الراوية، فعن طريقها ستتعرف إلى النحّات سليم فتقع في أول علاقة حب. وزملاؤها في مدرسة الباليه، أحمد الذي يعمل عصرًا كسائق تكسي ويمثّل نافذة تطل منها الساردة على أوضاع الناس، وفاروق الراقص، وسارة والبنات التوائم. تصور الساردة طقوس الرقص في منحى دلالي يعمّق فعل النص من خلال ملاحقة حركة الرقص ومعاناة الراقص ساعة الأداء مع نص بيان عسكري يصف العمليات العسكرية، كما أنها تداخل بين موت أبيها وإصابة أمها بسرطان الثدي وبين سير المعارك المحتدمة في الجبهة، فمثلاً ينتقل السرد مرتين بين معاناة والدتها وأخبار المعارك (ص ١٢٧). أمّا مصائر هذه الشخصيات فمأساوية، البنات الراقصات يعملن خياطات في معمل بعد غلق المدرسة، وأحمد وفاروق يساقان إلى جبهات القتال، أما الساردة فتنتقل إلى مدرسة أهلية لتدرس اللغة الإنكليزية، وتتطور علاقتها بسليم النحّات المثقف إلى علاقة حب عنيفة، تذوق معه تجربتها الجسدية الأولى، وتجد به نقطة ضوء في عالمها المعتم الكئيب، لكنه هو الآخر يساق إلى جبهات الحرب فينتابه اليأس، شاعرًا بعدم جدوى الفن والحياة، فيخوض معها حوارًا يخلص فيه إلى أن «هذه الحرب جعلتني أفكر لماذا أنحت. لم أعد أسأل لماذا نعيش ولماذا نموت. هذا النوع من التساؤلات يرافق سنوات الحرب الأولى فقط. فبعد أن أفقنا من الصدمة، تبلور اليقين بأنه عجلة من نار لا مفر منها. والآن أجدني أبحث عن خدعتي. هل أستطيع أن أفلت بنحتي؟»(ص١٣٥). عن طريق هذه الشخصية توظف الراوية النحت وجسد الإنسان كبُعد آخر يضاف إلى بُعد الرقص في مدلول رمزي يشي بقداسة هذا الجسد وأبعاده في الكتلة والحركة والمعروض برخص على شاشة التلفزيون ممزقًا مطحونًا في برنامج يومي «صور من المعركة». هذه العلاقة مصيرها الخراب أيضًا؛ إذ يحطم في لقاء أخير مخلوقاته النحتية، ويضاجعها بعنف في الحمام وعلى الطاولة قبل أن ينهار باكيًا. تتوقف الحرب في هذا القسم، فتقرر السفر مع أمها التي أزالوا في عملية جراحية إحدى ثدييها، بينما يقرر سليم البقاء في العراق.

في القسم الثالث القصير تنتقل الراوية إلى مكان جديد مختلف تمامًا، شقة في بناية وسط لندن تشرف على تقاطع

طرق تعيش فيها شبه وحيدة، بعد أن يتفاقم السرطان في جسد أمها ويرقدها في المستشفى. وهنا تبدأ معاناة من نوع آخر، معاناة وجودية من وحشة الغربة والوجود، تجعلها تتأمل معنى الموت والحياة، وهي ترى أمها تذوي رويدًا.. رويدًا في الألم، وإلى جوارها يغادر مرضى السرطان الواحد بعد الآخر. فتقترب من فلسفة العبث الذي كان كامنًا في نفسها منذُ طفولتها وفقدانها خدوجه وأبيها وأمها ومدرستها وحبيبها، ثم وطنها الذي يطل عليه النص أيضًا في حربه الجديدة بعد احتلال الكويت، وما أعقب ذلك من حرب وحصار من خلال متابعة الراوية للأخبار في محطات التلفزيون، ولاحقًا من خلال رسائل معلّمة الرقص التي تنقل تفاصيل ما آلت إليه أوضاع الناس في زمن الحصار، فيدفعها اليأس والقنوط إلى إقامة علاقة جسدية مع أحد الأفارقة (أرنو) الذي تتعرف إليه في مقهى يلتقي فيه الأجانب. وتحمل منه، لكنها تكتشف أنه متزوج في بلده، لينتهي النص بموت أمها، وقيامها هي بعملية إجهاض وشحوب علاقتها بمعارفها في العراق؛ إذ تنخرط في رتابة حياة الغرب.

إن لشخصيات **كم بدت السماء قريبة** ميزة خاصة ومختلفة عن غالبية النصوص المكتوبة عن الحرب، فهي تود العيش في العراق وتستسلم لمصيرها بقدرية، فتذهب إلى الحرب وتبقى إلى نهايتها، متوقّعة القتل في أي لحظة، وليس في نيتها المقاومة رغم عدم اقتناعها بالحرب، وهذه الشخصية تمثّل الغالبية العظمى من العراقيين الذين خاضوا الحرب الطويلة مع إيران.

التاريخ العراقي كميدان بحث في الرواية العراقية

نتناول هنا نمطًا آخر من الروايات التي اتخذت من التاريخ العراقي ميدانًا، وهي لا تختلف عن الروايات المستقاة من السيرة التي عرضنا لبعضها، من حيث تناولها «تيمة» العنف والموت، لكن هذه الروايات حاولت محاكاة التاريخ العراقي وترتيب سرد روائي فني يحاول الوصول إلى علّة ما يحدث ورسم تلك المعاناة التي يدفع ثمنها العراقي المسالم الذي تعصف به السياسة والأطماع في أرضه بما تختزنه من ثروات جلبت له البؤس وعدم الاستقرار، كما جلبت له العنف الذي سرعان ما تحوّل من عنف وقتل في المعتقلات والسجون زمن الديكتاتور إلى عنف وقتل يومي في الشوارع والبيوت والمقاهي زمن الاحتلال الأميركي وسلطات الطوائف في الأعوام التسعة الأخيرة.

حافة القيامة[٤٧]، وبحث فني في طبيعة الديكتاتورية في العراق

حاول زهير الجزائري في نصه **حافة القيامة** البحث فنيًا في طبيعة الديكتاتورية العراقية المحلية، متوِّجًا بحثه الأرشيفي عن ماهيتها وكيفية ترسخ سلطتها وآلية تلك السلطة في تسييرها لشأنها الداخلي عبر دراسات موثَّقة جمعها مؤخرًا في كتابه **المستبد**[٤٨]، بنص روائي يتتبّع الكيفية التي بنت فيه سلطتها، من سلطة انقلابات عسكرية هشة ومتكررة إلى سلطة ديكتاتورية شديدة التركيز، تخضع لفكرة رجل واحد لم يكن عسكريًا، يقرر كل شيء. وهذه السمة تنفرد فيها التجربة العراقية وما شابهها في المنطقة، وتميّزها كذلك من مثيلاتها في أميركا اللاتينية.

نسج الروائي نصه بتمهّل، مبتدئًا بمتابعة الشخصية المحورية وهاب الذي بدا هامشيًا في الفصول الأولى؛ فهو قروي يأتي إلى المدينة ويسكن مع ابن عمه مجيد، الضابط في القصر الجمهوري، ليتعرف عن طريقه إلى حلقة

---

٤٧ **حافة القيامة** (دمشق: دار المدى، ١٩٩٦).
٤٨ **المستبد** (بيروت: معهد الدراسات الاستراتيجية، ٢٠٠٦).

العسكريين المتآمرين الذين يوظفونه كقاتل مأجور ينفّذ عمليات اغتيال شخصيات سياسية وعسكرية مناوئة. وكانت أول عملية له تلك التي نفّذها صبيحة انقلاب عسكري، فيُسجن بعد فشل الانقلاب، ومن داخل السجن تبدأ رحلته بخدمة العقيد الذي سيهرب لاحقًا ويتمكن من القفز إلى كرسي الرئاسة بالدخول إلى القصر الجمهوري بطلقة دبابة وبعض الرصاصات هذه المرة.

خيوط السرد مرتبة على ثلاثة مسارات، يتنقل بينها السارد في فصول قصيرة غير مرقمة:

الخيط الأول، وهو الخيط الرئيس والأكثر حظًا في التفاصيل، يجمع العقيد المسيطر على مقاليد السلطة بعد الانقلاب ومساعده القاتل المحترف وهاب، الذي يتطور من مجرد قاتل وخادم في السجن إلى المساعد الأول للعقيد والمشرف على أجهزة القمع، الشرطة السرية والاستخبارات العسكرية، إضافة إلى تشكيله أجهزته الخاصة، ويعقوب، الشرطي السري الذي يظل على دوره باختلاف السلطات؛ فرغم أنه يدرب وهاب ويساعده في تعميق خبرته وبلورتها، يظل في موقعه كرمز للشرطة السرية، اليد الخفية الحارسة لأنظمة الحكم الديكتاتورية، وسلطان، الرجل العسكري الغامض الذي نفذَّ الانقلاب بشكل عملي وأتى بالعقيد إلى الحكم، وقد عرضه النص زاهدًا بالكرسي الأول ومتدلهًا في المباهج والملذات، «علاقته بعشيقته الصغيرة»، والراقصة بوسي التي تقوم بمساعدة الانقلابيين بدعوة رجال الحكم السابق للسهر في بيتها ليلة تنفيذ الانقلاب.

الخيط الثاني للسرد يذهب إلى تفاصيل الضحايا، وهم الطرف الآخر في الصراع، كالسجين صادق اليساري وحبيب جمانة التي تتحمل ضغوط عائلتها، إخوتها وأزواج أخواتها العسكريين، كي تتخلى عنه لكنها تضعف مع طول فترة مكوثه في السجن، فتضطر إلى ذلك بعد أن تعمل سكرتيرة للعقيد وزوجة له لاحقًا، وهو الشيخ العاجز جنسيًا، فيستحوذ عليها في المراحل الأخيرة وهاب لتتحول إلى رمز الضمير الجمعي المغتصب. والكاتب وليد، وهو المثقف الذي يقع في تجاذب بين ضميره وما تريده السلطات، وشخصيات أقل أهمية كإسماعيل وخليل السجينين اليساريين في خلافاتهما حول أساليب النضال وطرق الوصول إلى السلطة، والظروف الطبقية وما إلى ذلك من التفسيرات الماركسية اللفظية التي لم تفعل فعلها في حياة النص وتطوراته، في ترميز إلى شحوب دور المعارضة اليسارية في تلك الظروف الاستثنائية التي أتت بسلطة الديكتاتور، من هزيمة عسكرية وجفاف ومجاعة وبطالة وتمرد عسكري في الجبال، وإضرابات طلابية في الجامعات.

الخيط الثالث للسرد يتابع السيد الحائري وأولاده، وهو رمز للتيار الديني الذي لم يغب عن ساحة الصراع السياسي، بل كان فاعلاً في فترة ما قبل الانقلاب العسكري، حسب النص والواقع.

الخيوط السردية الثلاثة يتتبعها الراوي العليم، مستخدمًا الضمير الثالث في سرده المحسوب النسب والأوقات في تنقّله من خيط إلى خيط. تنعقد خيوط السرد في العلاقة المتبادلة في عملية الصراع السياسي والاجتماعي؛ فالعقيد ووهاب في دأبهما على ترسيخ السلطة وتركيزها يقمعان المعارضة بشقيها اليساري والديني. جمانة، حبيبة صادق السجين اليساري أو زوجته، تصبح عقب الانقلاب زوجة العقيد وسكرتيرته. ويتحول يعقوب، باعتباره رجل أمن وعين السلطة في المدينة، إلى رابط بين كثير من الرموز في النص بعلاقته بالمثقفين وتجمعاتهم في الحانات والأندية الثقافية، وبرجل الدين، باعتباره رمزًا لسلطة شعبية أخلاقية يدخل في صراع مباشر مع بوسي، الراقصة التي لها موقع خاص في علاقتها بشخصيات السلطة من عسكر ووزراء، ومحاولة اغتيالها التي لم يفصح عمّن قام بها، والزيارة السرية التي تقوم بها إلى الحائري لتحذّره من المساس بها (ص٩٥). كما تنعقد العلاقة بين الطرف الديني والسلطة من خلال الجذب والشد في علاقتهما بعامة الناس، وكذلك في إيمان العقيد الديني

المضطرب والحائر بين السلطة والخوف من الله. في هذه الشبكة المعقدة من العلاقات والصراع، يتتبّع الراوي وهاب وهو يتسلق خطوة.. خطوة، وبدقة، ناسجًا خيوطه حول العقيد وأجهزة السلطة من خلال سهره ودأبه على الحضور والزيارات المفاجئة ليتحول إلى ظل يحوم حول رؤوس المسؤولين وعين وحيدة يرى العقيد الدنيا من خلالها، فيرتب أمور الخصوم واحدًا بعد الآخر في تصفيات دموية طاولت المعارضة اليسارية الضعيفة، والدينية باغتيال الشيخ الحائري، والتخلص من بوسي الراقصة بعد انتهاء دورها، ثم التخلص من المعارضة القوية التي تهدده من داخل السلطة متمثّلة في وزير الدفاع سلطان الذي يلفّق ضده تهمة التآمر هو ومجموعة كبيرة من شخصيات السلطة، وهو ما يتيح له، مع تفاقم مرض العقيد وخرفه، إلى الانفراد بالسلطة بتنحية العقيد والاستيلاء على جمانة والكرسي، محوّلًا السلطة إلى طبيعة فريدة تختلف حتى عن أعتى الديكتاتوريات العسكرية. فالشخص الأول ليس عسكريًا، وإنما هو قروي فاشل دراسيًا، وقاتل مأجور وخادم تمرّس بالشر وسط المتآمرين، ونزع ضميره رويدًا.. رويدًا، متخلصًا، مع إمعانه في القتل، من أي تأنيب أو إحساس بالذنب.

يمهّد الكاتب ثلث النص لعرض الظروف والشخصيات والأوضاع قبيل الانقلاب العسكري، وما يجري في الخفاء من مؤامرات، دسائس، تسلل لأجهزة الدولة، تصفية لبعض الرؤوس في مواقع السلطة الحساسة، وبين صفوف المعارضة اليسارية، مشهد اغتيال الطالب اليساري خالد على يدي وهاب (ص٦٣)، كيفية كسر إضرابات الطلبة وتخريب التظاهرات، وانقسام المعارضة اليسارية إلى قسمين، ليبدأ بتقديم بانوراما لليلة الانقلاب (ص ١٠٤)، إذ ينقطع التيار الكهربائي ليتنقل السرد بين السجن والحائري وبين بوسي ومشهد الانقلابيين الساهرين حتى لحظة دخول القصر الجمهوري، ليتركز السرد على العقيد الذي حلم طوال سنين باللحظة هذه. في الثلثين المتبقيين من النص (٣٠٣ صفحات)، يتابع السارد الكيفية التي تركزت فيها السلطة بين يدي العقيد أولًا، ثم بين يدي وهاب الذي أحكم قبضته على كلّ شيء.

المادة الروائية الخام محض سياسية على نحو مباشر، إلا أن الروائي تمكّن من بناء رواية تخلو تمامًا من المباشرة الفجة، بفضل لغته الغنية والمنتقاة بدقة تناسب الحالة الإنسانية وطبيعة المشهد، أكان وصفيًا أم سرديًا. كما أن الجملة مكتوبة باقتصاد شديد، أقصد بذلك أنها تخلو من الاستطراد غير الضروري. كما أن تقسيم النص إلى فصول قصيرة مختزلة أكسب النص ميزة سهولة القراءة ومتابعة الحبكات المتلاحقة لشخوص النص. ثم هناك بناء شخصيات النص بأبعادها الإنسانية من دون انحياز، كونها ذوات بشرية تتجاذبها نوازع الخير والشر. فحتى أقسى الشخوص وأكثرهم دموية، وهاب، مبني بشكل حي بلا تعسف ولا نظرة أيديولوجية مسبقة، وهو ما أتاح للقارئ الإحساس بخلجاتها واضطرابها فيما تتأمل الضحية المنشغلة بشأنها، وهي تفشل في أول محاولة اغتيال (ص٦١). وكذلك بنية شخصية يعقوب، رجل الشرطة السرية بأبعاده الاجتماعية ولحظاته الإنسانية، مع أنه الشخصية التي تمارس القمع بشكل فعلي. من ذلك، على سبيل المثال، تأملات يعقوب وهو يُطلق السجين صادق الذي توسطت له جمانة لدى زوجها العقيد، فيأخذه في جولة في أنحاء المدينة، متأملًا هذا الكائن الذي أمضى سبعة أعوام سجنًا وذاق صنوف التعذيب والمرض، وخسر زوجته، ليكتشف «أنه لا يحمل له أية كراهية رغم ما بينهما من حروب، فما فعله ضده كان بحكم المهنة وضرورات السلطة التي هي بالصدفة بين يديه الآن، وبالتأكيد سيفعل هو الآخر الشيء نفسه لو كان في موقعه» (ص١٦٤). كما أن الراوي العليم يغور في العالم الداخلي لشخصيات النص، مصورًا كوابيسها وأحلامها في أثناء النوم، أي لا يكتفي في تأملاتها الشاردة وقت اليقظة؛ كوابيس رجل الدين الحائري ورؤياه بدخول العالم السفلي المصوغة بلغة روائية لاهثة تناسب جو الكابوس (ص٢٤٤)، أو حلم العقيد ورؤيته مقتل الحائري قبل أن يأمر وهاب بتنفيذ الاغتيال (ص٢٤٩)، أو

كوابيس العقيد المريض في عزلته في مزرعته، وفي أثناء زياراته لضريح الهادي وقت خلوّه من الزوار (ص٢٧١). هذا الاستخدام المكثف يستغل أبعادًا أخرى من أبعاد الوجود ألا وهو عالم اللاوعي، حيث يتشكل الكثير من أبعاد الشخصية الإنسانية هناك، وما ذكرناه أكسب النص وشخوصه حيوية، وكأننا أمام شخوص لغوية تحوّلت إلى كائنات من لحم ودم نتعاطف معها بشغف ونحس بمعاناتها، أكانت شريرة أم خيّرة.

رغم أن الكاتب تحاشى تشخيص المكان والزمان في النص، ولا أدري سبب ذلك، إذ كان من الممكن تسمية الأمكنة بأسمائها من دون أن يؤثر ذلك في حسه الفني، فإن فالتفاصيل توحي بالمكان بوضوح، فطبيعة البيئة الموصوفة ومفردات الأمكنة والأشياء في النص تكاد تتطابق مع طبيعة العاصمة بغداد وأمكنتها وأشيائها. وطبيعة شخصية العقيد وسماته ومصيره توحي تمامًا بمصير أحمد حسن البكر، رئيس جمهورية العراق في الفترة ١٩٦٨–١٩٧٩. وشخصية وهاب وسماته ونمط تفكيره، والكيفية التي تسلسل بها واستحوذ على الحكم توحي بشخصية صدام حسين، رئيس جمهورية العراق في الفترة ١٩٧٩–٢٠٠٣. وجملة الأوضاع قبل الانقلاب، الهزيمة العسكرية في حرب ١٩٦٧ مع إسرائيل، وما أعقبها من اهتزاز السلطات القومية القائمة، وردود فعل الشارع العربي بصعود مد يساري قوي في العراق، تكللت بانشقاق الحزب الشيوعي العراقي إلى قيادة مركزية قادت حركة كفاح مسلح فاشلة في أهوار الجنوب، ولجنة مركزية تحالفت مع السلطة لاحقًا، ثم الإشارة إلى التمرد الكردي في شمال العراق، وموقف السيد الحائري الذي يكاد يوحي أيضًا بموقف التيار الشيعي ومرجعيته في النجف. وهو ما أعطى النص نكهة التجربة العراقية الفريدة في طبيعة السلطة، وتفسير الكثير من دموية رجالها الذين ترعرعوا في مدرسة وهاب العريقة بالتنكيل والإرهاب والقتل.

عراقيون أجناب[٤٩]، والبحث في طبيعة الصراع الدموي في ريف العراق الحديث

تمثّل رواية فيصل عبد الحسن **عراقيون أجناب** نموذجًا حيًّا يؤكد ما ذهبنا إليه في معرض تحديد سمات كلٍّ من الرواية المكتوبة في ظروف حكم الديكتاتور والرواية المكتوبة في ظروف الحرية في المنفى؛ فالكاتب سبق له أن كتب روايات تعبوية زمن الحرب العراقية–الإيرانية، وفازت إحدى رواياته (**أقصى الجنوب**[٥٠]) بجائزة رواية الحرب، لكنه حينما اضطر بسبب الحصار الاقتصادي إلى مغادرة العراق والعيش في المغرب، كتب بشكل مغاير تمامًا.

تصلح رواية **عراقيون أجناب** نموذجًا متقدمًا للرواية العراقية من حيث طبيعة موضوعها وبنيتها وصوغها الفني؛ ففي ظل افتقار الرواية العراقية إلى عالم القرية، يشكّل صدور **عراقيون أجناب** ولادة ناضجة لرواية القرية العراقية؛ فهي تصوِّر عالم القرية ونبضها السري، غائرة في تفاصيل بشرها المنسيين، وتشابك علاقاتهم في بيئة القرية الاجتماعية والدينية، وعلاقتهم بالمدينة والسلطة المركزية، وذلك من خلال بحثها في الحكايات الشفاهية والمكان الريفي وتجلّيات الإرث الديني في المخيلة الشعبية.

يستهل الكاتب سرده بصورة مستلّة من كتاب صادر حديثًا عن الإمام علي بن أبي طالب، كما يذكر الهامش –وأنا أعتقد أن الصورة المذكورة مستلّة بدورها من كتاب **شرح نهج البلاغة** لابن أبي حديد – في مقطع صغير

٤٩ **عراقيون أجناب** (الدار البيضاء: الأحمدية للنشر، ١٩٩٩).
٥٠ **أقصى الجنوب** (بغداد: دار الشؤون الثقافية، ١٩٨٩).

مستقل يرتبط ارتباطًا عضويًا ببنية النص. وسوف نرى تجليات الذات الموصوف شكلها على مدى الرواية وبشرها وترابها وطقوسها. الصورة تصل إلى القارئ من خلال عيني طفل يتابع تفاصيل صورة للإمام شائعة في الجنوب لا يكاد يخلو جدار بيت منها، بطلعته المهيبة وسط ولديه، وتحت قدميه يربض أسد عظيم الحجم. في مفصل تمهيدي لاحق، يصوّر الراوي مشهدًا ميثولوجيًا من طقوس الشيعة حينما يعثرون على طامورة تحت الأرض تضم رفات أحفاد الإمام بعد أن سجنهم فيها الأمويون حتى الموت اختناقًا. يصف الراوي المشهد الدرامي والفلاحون يلملمون البقايا، من مسبحة وعمامة وأردية سوداء، وسط نحيبهم ونواحهم ولطمهم، إلى أن يتحول المكان إلى مزار من مزارات الشيعة المقدسة المنتشرة في أرجاء العراق. هذان المشهدان يمهّدان فنيًا وفكريًا للدخول في غور بشر تلك القرى المنسية على حافة الهور وفي أعماقه. يعرض النص في فصوله الأولى جريان الحياة الاجتماعية، والصراع بين القيم وأعراف القرية من ناحية وواقع الإنسان ورغباته ونزواته من ناحية أخرى، في فترة سابقة لتبلور الصراع السياسي الدموي الذي عصف بالمجتمع العراقي عقب انقلاب ١٩٥٨، وانعكاسه المخرِّب لعفوية حياة العراقيين عمومًا وجنوب العراق زمن النص ومكانه؛ تلك العفوية الوديعة وطبيعتها الجميلة رغم قسوتها وتخلّفها وبدائية معتقداتها الدينية الممزوجة بالخرافة، ذلك السلام الروحي ستفتقده شخوص النص إلى الأبد.

يشتغل النص على بُعدين من أبعاد انعكاس الموروث الديني على أرواح الفلاحين:

البُعد الأول هو ذلك الذي تثيره روايات المقتل في مجالس العزاء الحسينية المقامة على مدار العام، لوفرة مناسبات مقاتل الطالبين الموزعة بين فصوله، حتى تبلغ أوجها في ذكرى مقتل الحسين في العاشر من محرم، حيث تقام طقوس حزن دموية، من اللطم على الصدور العارية حد الإدماء إلى ضرب الظهور العارية بسلاسل من الحديد، وضرب الرأس المحلوق بالسيف. يصور النص تفاصيل هذه الطقوس التي تقام كل عام في القرية مباشرة عقب إعادة تمثيل مذبحة كربلاء أمام الجمهور، يضاف إليها سرد الحكاية التاريخية المتداولة من على المنابر الحسينية، التي تأخذ بدورها مسارات سردية تختلف حسب مخيلة راوي المنبر، ومزاوجتها بما يحدث من مظالم شبيهة في حاضر القرية زمن النص في سبعينيات القرن العشرين.

البُعد الثاني يتمثّل في انعكاس الروايات الدينية المتناقلة شفاهًا في مخيلة المرأة الفلاحة، التي تنسج بدورها حكايات يمتزج فيها الموروث الشيعي بالموروث الخرافي الموغل في القِدم. نجد في الفصل الخامس الجدات تسرد للأحفاد قبيل النوم حكايات عن أيام النكبات الطبيعية: الجراد الذي هجم ملتهمًا كل شيء، والإمام علي يظهر لنجدة شيعته الجياع؛ عودة الموتى الصالحين في الأعياد والمواسم، حاملين من دار البقاء الرسائل والوصايا والبخور والعطور؛ السيد مهنا وسفره الغامض في عمق الأهوار لإيداع تبرعات الشيعة السنوية في مكان مسحور يسمّونه الحفيظ، فيلج من كوة مجهولة إلى باطن له جغرافيا مختلفة، فيها بحيرات وجبال وكهوف تؤدي إلى مكان الكنز المخفي إلى حين ظهور المهدي المنتظر ليعينه على النصر على الأعور الدجال (الفصل ٢١).

من ناحية أخرى، اشتغل النص على موروث خرافي سابق لمرحلة الأديان السماوية، وذلك من خلال بيئة قرية في الأهوار تدعى الدبن، وسكانها - المعدان - الذين يعتمدون على الصيد وتربية الجاموس، ويُعَدّون في الكثير من الدراسات بقايا السومريين الذين أقاموا قبل التاريخ في الجوار اليابس ولجأوا إلى عمق الأهوار حفاظًا على الكينونة وقت تدهور دولتهم التي انقرضت لاحقًا. فالعامل الديني لديهم ضعيف مقارنة بقرى اليابسة، ويوضح النص ذلك من خلال اختلاف موقع رجل الدين في كلا المكانين؛ فبخلاف موقع مهنا، رجل الدين، وسلطته الروحية في قرية الجوابر المعتمدة على الزراعة والقريبة من المدن، نجد هزال دور السيد المنتدب من

الحوزة في النجف إلى قرية المعدان، حيث يكاد لا يجد ما يسد به رمقه، وهو ما يجعل الشيخ يقدم له الطعام شفقةً لا واجبًا.

ويعرض النص لبقايا طقوس شبه وثنية تمارَس في هذه القرى، منها ما جاء في الفصل ٢٢ عن رحلة الزوجات العواقر في ثلاثة مشاحيف نحو معبد قديم قائم في أعماق الأهوار، طلبًا للخصوبة في طقوس ذات صلة بطقوس الخصوبة في حضارة وادي الرافدين القديمة. يطل القارئ على مشهد لا يُنسى، حيث الشابة المأخوذة تُحشر وسط الأدعية والبسملة في شق ضيق حد العنق، لِتُغتصب في العتمة على إيقاع أدعية النسوة المستنجدات بالأئمة الأطهار! (ص ٩٧). هذا الطقس الوثني، الشديد الاندماج ببيئة النص وبشره، ينجح في توظيف طقس من طقوس بلاد الرافدين القديمة بطريقة ذات صلة عضوية بالحاضر، عكس الكثير من النصوص التي حاولت توظيف الموروث نفسه، فسقطت بالتجريد الذهني والتاريخي، فكانت عسيرة القراءة رغم جودة أدائها الفني. يحيل هذا الطقس إلى طقس مشابه يمارَس في بعض قرى صعيد مصر بترك العاقر في معبد قديم طلبًا للخصوبة، كما تناولته بعض الروايات المصرية والأفلام.

من ناحية أخرى يسجّل النص ويرسم عالم القرية وعلاقته بفترة محدّدة من تاريخ العراق المعاصر؛ فمن بين فصول الرواية الـ ٦٠، تابع السارد تطور شخصية ابن قرية الجوابر المدعو جاسم العطية في ٢٦ فصلًا. وجاسم هذا عاش في المدينة فترة من الزمن ثم عاد منها واعيًا بالصراع السياسي في المدينة، فراح يدعو أبناء قريته إلى الانخراط في تنظيمات الحزب الشيوعي. لابد من الإشارة إلى أن الكاتب أمسك بمفصل حيوي من تاريخ الصراع السياسي في العراق خلال النصف الثاني من القرن العشرين، حيث أدى الشيوعيون دورًا بارزًا فيه، إذ كانوا طرفًا معارضًا للسلطة الحاكمة. كما كانت شخصية جاسم العطية محورية مكّنت الراوي من التحكّم في فصول النص بالعودة إليه بين حين وآخر في فصل مستقل. وبسبب سماتها الجديدة المتمثّلة في اختلاف مفاهيمها ومعتقداتها التي تتناقض تمامًا مع معتقدات القرية، ستكون هذه الشخصية نافذة توسع عالم النص من خلال حركتها بين قرية المعدان وقرية الدبن في عمق الأهوار، وما تكتظ به ذاكرتها من تفاصيل الأيام التي أمضتها في المدينة بين الرفاق؛ هذه الفترة التي تقدم تبريرًا فنيًا مقْنعًا للجوء قادة الشيوعيين إلى قرى الأهوار أواخر الستينيات. ويُقتل جاسم العطية دفاعًا عنهم في الفصل الختامي، الأمر الذي يحكم الحبكة؛ فالشخصية المحورية أصبحت النقطة المركزية في المشروع السردي وبنية النص. ورغم تعاطف الراوي مع جاسم العطية الحالم، نلمس سخرية دفينة من محاولته زحزحة ذلك الإرث الروحي الهائل، المتجسّد في الطقوس الدينية الممزوجة بالخرافة، الواشمة للطبيعة البشرية والجغرافية، فينتج كثير من المواقف الكوميدية بسبب التصادم بين القيم الفكرية والمفاهيم النظرية الناشئة في الغرب المتطور وبيئة النص ومستوى وعي الفلاحين المتخلّف، وهو ما يضطره إلى العيش في المنفى، في قرية الدبن المجاورة.

يتألق النص فكريًا من ناصيته الحيادية التي تُلقي على الصراع والحياة نظرة موضوعية يفتقر إليها كثير من النصوص الروائية العراقية التي تستقي «تيمتها» من تفسير أيديولوجي. وقد أكسب ذلك الشخصيات حيوية، وجعلها حيّة؛ ففي الوقت الذي سوف نسخر من محاولات جاسم العطية وأفكاره، سنحبه ونتألم لعذابه ومقتله.

في مقابل هذه الشخصية الديناميكية في النص وفي التاريخ العراقي المعاصر نجد شخصية شرهان قاطع، ابن القرية نفسها والمنتمي إلى حزب السلطة، حزب البعث: شخصية قومية التوجه ومكروهة وشاحبة في المحيط

الاجتماعي، تفرض نفسها بالقوة، مراوحة بين التهديد والترغيب في محاولتها إجبار الفلاحين على الانتماء إلى الحزب، ويساعد الجيش في حملة ترحيل قسم من سكان القرية بحجة التبعية الإيرانية عقب نجاح الثورة الإيرانية عام ١٩٧٩.

شُيّد هيكل النص على هيئة فصول قصيرة غالبًا، وتطول بحسب منطق الحدث وموضوعة السرد، فبلغ عددها الـ ٦٠ فصلًا، تستقي منطقها الحكائي من الحكاية الشفوية المتناسلة في المخيلة الشعبية، المنسوجة من الموروث الديني الشيعي أو من الموروث الخرافي السابق لظهور الأديان السماوية. أما الحوادث الملاحقة لتطورات الواقع الاجتماعي والنفسي والسياسي في الفترة التي تناولها النص، فمبنية وفق رؤية الفلاحين ومخيّلتهم وتصوّرهم إذ يمنحون أي حدث عابر مبالغةً تناسب مخيلتهم، فاقترب السرد من الحكاية الشفاهية وموروثها الديني والخرافي. وقد رتّبت الحكايات في هيكل النص بشكل يتناسب مع الخيط السري الرابط لحبكة النص؛ إذ يبدأ في الفصول الأولى بوصف حياة الفلاحين ومعتقداتهم وطبيعة المكان الذي سوف تجري الحوادث فيه، فيفرد الراوي فصولًا مستقلة لوصف المكان فقط، وكأنه عدسة كاميرا سينمائية تصوّر للمكان بانوراما جغرافية قبل الدخول في الحوادث. وهذا ما نجده في الفصل الافتتاحي الممهِّد للدخول في طقوس الشيعة. وفي الفصل ١٢ الذي يشرح كيف يبني سكان الأهوار جباشاتهم العائمة وسط الماء، كتمهيد لدخول القارئ، مع جاسم العطية الهارب من قريته بسبب أفكاره الشيوعية الغريبة، إلى معتقداتهم وحياتهم الاجتماعية البدائية، حيث لا يوجد جائع بفضل تكافلهم القبلي. وهنا أصل إلى استنتاج مغاير لما توصل إليه الناقد المغربي د. عبد الله سفيان[٥١].

استخدم الكاتب في السرد الضمير الثالث المناسب لبنية عمل تتناسل فيه الحكاية تناسل حكايات **ألف ليلة وليلة**؛ فشهرزاد، في سردها المتسلسل تتحدث عن آخرين، وتستخدم ضمائرهم عندما يروون تجربتهم. نجد هذه التقنية في الفصل ٢١ ، حيث رحلة السيد مهنا بصحبة أبيه إلى مكان حفظ كنوز الشيعة في عمق الأهوار، فالراوي هنا هو مهنا، رجل الدِّين الذي يرحل بنا عبر كوة جباشه وسط الهور إلى جغرافيا مختلفة، حيث البحيرات والجبال والكهوف، لنكتشف في نهاية الفصل أن الحكاية مجرد تهويمات ذاكرة طاعن في السن في رحلة مفترضة مع والده إلى ذلك الموقع الخرافي.

لا تقبل مثل هذه البنية الروائية سوى لغة بسيطة، لغة تستعير من السرد الشفاهي روحها، ومن موروث السرد العربي في **ألف ليلة وليلة** تركيب جملته البسيطة، لكنها ترسم المشهد مجسَّدًا بتفاصيله، وكأن القارئ يلمس حيوات النص بأصابعه. ففي خضم دراما الحوادث المتلاحقة، يصاب شيخ المعدان بالعنّة إبان زيارته الأولى إلى البصرة ومحاصرته من قِبل الشرطة في بيت البغاء، حيث كان يمضي ليلته وسط العاهرات اللواتي يتناوبنه لحدود القرف والعنّة، فتصاب زوجاته الثلاث بالحيرة وهن محتدمات في ليل الغريزة (ص ١٤١).

---

٥١ قارن الناقد د. عبد الله سفيان بين **عراقيون أجناب** و**وليمة لأعشاب البحر** لحيدر حيدر في مقالته المنشورة في **القدس العربي** بتاريخ ١٧/ ٨/ ٢٠٠٠ مضخِّمًا في تحليله حدثًا صغيرًا في رواية فيصل عبد الحسن يشترك فيه مع رواية حيدر حيدر، ألا وهو لجوء مجموعة من الشيوعيين في أواخر الستينيات إلى الأهوار لخوض الكفاح المسلح، وهذا هو محور نص الكاتب السوري المعتمد في كتابة نصه على رواية عبد الأمير الركابي، الناجي من تجربة اليسار المسلحة في الأهوار، وما رواه اللاجئون منهم إلى سورية، فيَصِل الناقد عبد الله سفيان إلى استنتاج مفاده أن **عراقيون أجناب** هي عبارة عن كولاج رتّب من دون خبرة كافية للتخلص من رتابة السرد التقليدي، وقد قاده التضخيم المذكور، بالإضافة إلى عدم دقة تحليل بنية النص، إلى المقارنة بين نصين مختلفين كليًا بانشغال عالميهما؛ فنص **عراقيون أجناب** كان مشغولًا بالبشر المهمَّشين المنسيين من شيعة ريف الجنوب العراقي، بينما انشغل نص **وليمة لأعشاب البحر** بأجواء النخبة اليسارية العراقية المعزولة التي خاضت آخر معاركها الخاسرة في الأهوار.

سأتوقف هنا بسبب محدودية المساحة المتاحة، لكن لابد من ذكر كثير من المحاور و«التيمات» الجديدة التي طرحتها نصوص روائية عراقية مهمّة، محور سؤال الهوية العراقية التي تعرضت ولا تزال تتعرض للتهديد زمن الاحتلال لدى كل من إنعام كجي جي[٥٢]، وعلي بدر[٥٣]، ومحور وضع الإنسان ومعاناته زمن الحصار، لدى هدية حسين[٥٤] وبتول الخضري[٥٥]. كما أن دراستنا أعرضت عن تناول أعمال مهمّة أشبعتها الصحافة والمجلات تناولًا، كرواية **المسرات والأوجاع**[٥٦] للراحل فؤاد التكرلي، وروايات فاضل العزاوي[٥٧].

---

٥٢ **الحفيدة الأميركية** (بيروت: دار النهار، ٢٠٠٨).
٥٣ **حارس التبغ** (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٨).
٥٤ **ما بعد الحب** (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٣).
٥٥ **غايب** (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٤).
٥٦ **المسرات والأوجاع** (دمشق: دار المدى، ١٩٩٨).
٥٧ انظر الهامش ٢٨.

مشير باسيل عون*

مصائر الفلسفة في العالم العربيّ: الفلسفة تعليمًا وتعلّمًا في الجامعة اللبنانيّة

يربط البحث البعد النظري بالبعد العملي في مقاربته تعليم الفلسفة وتعلّمها في لبنان (بوصفه نموذجاً دالّاً على العالم العربي). ويجد أنّ الفلسفة تكابد في المجتمعات العربية ألوانًا من التأزّم حتى بات النهوض بها أمرًا عسيرًا يحتاج قدرًا عظيماً من جرأة الثورة على يقينيات التسليم الديني ومسلّمات المبايعة السياسية، كما يحتاج فهم العلاقة التي تربط الفلسفة بالعلوم الوضعيّة والإنسانيّة ذلك الربط الإبستمولوجي الفطن الذي يتيح للفلسفة أن تسهم بصورة فاعلة في صياغة المعنى الإنساني الأرحب.

هكذا، يقتضي التبصّر في حال الفلسفة في العالم العربي النظرَ في واقع وظيفتها القائمة الآن ومقارنته بطبيعة الوظيفة التي ينبغي أن تضطلع بها. وهذا لا يتمّ إلا بمعاينة واقع العالم العربي المتأخّر المتوعّك الذي يمكن للفلسفة، بما تختزنه من طاقات تحرير الذات العربية، أن تثب به نحو آفاق التجديد والإبداع. ولذلك، كان من الواجب استقصاء آليات تعليم الفلسفة في العالم العربي وإشكالياتها، من صياغة برامجها في النظام التعليمي الجامعي المعاصر وحدّة التوتر الناشط بين الفكر العربي والفكر الغربي، إلى واقع أساتذتها وتحليل موادها ومقرّراتها وأُمْلِياتها وطرائقها ووسائلها وإمكاناتها العملية، بغية التوصّل إلى تصوّر جديد لمقام الفلسفة.

يتناول هذا البحث مسألة تعليم الفلسفة وتعلّمها في الجامعة اللبنانيّة. وهو بحثٌ يندرج في سياق الخبرة التعليميّة الشخصيّة والمعاينة الذاتيّة الحرّة. وقد سبق لبعض المنتديات والمعاهد في لبنان[1] أن تناولت هذه المسألة في مقاربات شتّى، غير أنّ الميزة الأساسيّة التي يتّصف بها هذا البحث تكمن في ربط البُعد النظريّ بالبُعد التقنيّ العمليّ، وهو ما يبرّر مسعى المقاربة الشاملة لجميع جوانب المشكلة التي تعانيها الفلسفة في لبنان.

* أستاذ الفلسفة الألمانيّة في الجامعة اللبنانيّة، بيروت.

١ أذكر منها في السنوات الأخيرة، على سبيل المثال، ندوة الأونيسكو (بيروت)، وندوة معهد المعارف الحكميّة (بيروت)، وندوة الحركة الثقافيّة (أنطلياس).

ولذلك ينبسط البحث في ثلاثة أقسام: يتناول القسم الأوّل منها مقام الفلسفة في المجتمعات العربيّة. وفي هذه المقاربة ترصّدٌ للخلفيّة الثقافيّة الأرحب التي تنسلك فيها مسألةُ النظر في تعيين مقام الفلسفة في المجتمع اللبنانيّ. ويتناول القسم الثاني منها مسألة ارتباط الفلسفة بسائر العلوم الإنسانيّة والوضعيّة، وهو الارتباط الذي يعيّن للفلسفة موضع تأثيرها ومبلغ إسهامها في الأنظومة الثقافيّة الكونيّة على وجه العموم، وفي الأنظومة الثقافيّة العربيّة في سياق تجلّياتها اللبنانيّة على وجه الخصوص. وأمّا القسم الثالث والأخير، فيعالج حصرًا مشكلة تعليم الفلسفة وتعلّمها في الجامعة اللبنانيّة[٢]، وهي معالجة تروم أن تتحرّى جميع جوانب الإعضال الذي ينتاب هذا التعليم. ولا يخفى على أحد أنّ مثل هذا البحث، المستند إلى المعاينة الفرديّة والتحليل النقديّ الذاتيّ والتلمّس الحدسيّ، قد يفتقر إلى السند العلميّ الموضوعيّ القاهر ما لم تعضده المقاربات السوسيولوجيّة الميدانيّة. بيد أنّ الإتيان بمثل هذه الأبحاث الفرديّة لن يمنع علماء الاجتماع من تناول هذه المسألة، لا بل قد يُعينهم على التشمير لمؤازرة هذه الجهود حين تستقيم شروط البحث العلميّ المتكامل الاختصاصات والمتنوّع الأبعاد.

مقام الفلسفة في المجتمعات العربيّة

ثمّة سبيلان إلى النظر في هويّة الفلسفة ومقامها في المجتمع اللبنانيّ وسائر المجتمعات العربيّة: سبيل المقاربة النظريّة وسبيل المقاربة الواقعيّة. السبيل الأوّل يكشف في الفلسفة همّ المساءلة والنقد والتحقّق والبناء المترابط. ومن مقتضيات الهمّ الفلسفيّ النظريّ الانعتاق من سلطان المعارف المتواترة والبنى الحاكمة والأنظمة السائدة[٣]. أمّا السبيل الثاني فيكشف في الفلسفة همّ الانخراط في إشكاليّة الوجود التاريخيّ العربيّ[٤]. ومن مُستلزمات همّ الانخراط التاريخيّ إدراكُ طبيعة الاختبار الإنسانيّ الذي تضطلع به المجتمعاتُ البشريّة الكادحة في مختلف أوطان العالم العربيّ. ولا شكّ في أنّ هذين السبيلين يفضيان بتكاملهما إلى صوغ الفلسفة العربيّة المنشودة.

بيد أنّ الفلسفة تكابد في المجتمعات العربيّة ألوانًا شتّى من العذاب الفكريّ. ويرشقها الكثيرون بتهمة العقم في الأثر والإرباك في الحياة. وقد يطول المقام إنْ شاء المرء أن يتقصّى الأسباب القصيّة التي تبرّر بعضًا من التأزّم الفلسفيّ في العالم العربيّ، ومنها الأسباب الاجتماعيّة (بنية العلاقات الفوقيّة، النمطيّة المسلكيّة التقليديّة)[٥]، والثقافيّة (تمجيد الهويّة الذاتيّة وازدراء الغيريّة والغربة المقلقة، استرهاب النقد الذاتيّ واستقباح المسّ بمسلّمات

٢ يقتصر البحث على الاختبار الشخصيّ الذي تحصّل عندي طوال سنوات التعليم الجامعيّ الذي مارسته في كلّيّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، قسم الفلسفة، في الجامعة اللبنانيّة (الفرع الثاني، الفنار).

٣ «المجتمع العربيّ مؤهّل كغيره للحداثة، لأن يعيش عصره. تبقى مسألة كيف نحقّق هذه الإمكانيّة. وهنا يبرز دور العقل، دور النقد. وأعتقد أنّه بمجرّد أن نطرح وضعيّتنا المحكومة بثلاثيّة القبيلة والغنيمة والعقيدة نكون قد بدأنا في قطع الخطوة الأولى من أجل التحرّر من هذه الوضعيّة» انظر: محمّد عابد الجابري، **إشكاليّات الفكر العربيّ المعاصر**، ط ٦ (بيروت: مركز دراسات الوحدة العربيّة، ٢٠١٠)، ص ١٨٩.

٤ يأسف بعضٌ من الفلاسفة العرب المعاصرين ويلومون أنفسهم على انعزال الفلسفة في أروقة الجامعات العربيّة: «أجل لقد حضر سارتر ولينين ومور والأكوينيّ وبرغسون وهم يلبسون العباءات العربيّة ويتجوّلون في أروقة الجامعة ودور النشر. وشاعت الترجمة والتأليف المترجَم. لقد وُلد الفيلسوف العربيّ الشبيه من رحم الجامعة والغرب، لكنّه ظلّ شبيهًا. وكانت المجتمعات تسير في طريق يرسمه الضبّاط الأحرار وما شابه ذلك، دون أن يستمرّوا أحرارًا. إنّ الفيلسوف العربيّ صورةٌ للواقع، بل إنّ الضبّاط الأحرار وجدوا أنفسهم يمتلكون فضلات قوّة من ذاتٍ مركز هي وحدها الحرّة» انظر: أحمد برقاوي، «أكثر من كوجيتو،» **الآخر**، العدد ١ (٢٠١١)، ص ١٨.

٥ «إنّ المفكّر العربيّ لا يستطيع أن يفكّر خارج الأطر الاجتماعيّة لأنّ المركزيّة العقيديّة والاجتماعيّة عند العرب هي التي تحكم طبيعة التفكير العقليّ» انظر: عبد الأمير الأعسم، «لماذا لا يستطيع العرب أن يقدّموا فيلسوفًا منظرًا على مستوى العالم؟،» **الآخر**، العدد ١ (٢٠١١)، ص ٤٤.

العمارة الفكريّة الذاتيّة، انعطاب الوصال النقديّ بالتراث الفلسفيّ العربيّ القديم والحديث، تحجّر القوالب اللغويّة وتجمّد المعاني والتعابير، العجز عن ابتكار الإشكاليّة الفكريّة المناسبة لطبيعة الوضعيّة التاريخيّة العربيّة)، والاقتصاديّة (تسلّط الهمّ العيشيّ على الهمّ الفكريّ، الانبهار بالفاعليّة التقنيّة والتشكيك في أثر الفكر التاريخيّ)، والسياسيّة (تسلّط مظالم الاستعمار والصهيونيّة على الوعي العربيّ، انفطار الذات العربيّة الفرديّة والجماعيّة على التبعيّة، خضوع السياسيّات للاّهوتيّات)، والدينيّة (التسليم المطلق بسلطة النصّ الدينيّ المنعتق من قرائن الانتماء التاريخيّ، إيثار الوثوقيّة العباديّة على المساءلة اللاهوتيّة، ارتهان اللاهوتيّات للسياسيّات).

فإذا كانت الفلسفة تخضع في أوطان العالم العربيّ لهذا القدر من الإكراه، أدرك المرءُ أنّ النهوض بالفلسفة أمرٌ عسيرٌ يقتضي مقدارًا عظيمًا من جرأة الثورة. والحال أنّ الثورات العربيّة الحديثة، إمّا اكتنفها الغموض الثقافيّ (التباسات النهضة العربيّة الحديثة)، وإمّا أفسدتها المطامح السياسيّة (إبهامات يقظة القوميّات العربيّة)، وإمّا قيّدتها التواءات المبايعة الفكريّة (معاثر المقاربات الماركسيّة للواقع العربيّ)، وإمّا أنهكتها ادّعاءات الاستئثار الدينيّ القاهرة (مصادرات الأصوليّة الدينيّة للوعي العربيّ المعاصر). وقد يحار المرءُ في تعيين هويّة هذه الثورات، حتّى إنّ بعض المتفائلين لا يتورّعون عن افتراض المسعى الفلسفيّ في أصل هذه الانتفاضات العربيّة المتزامنة أو المتعاقبة. وحين يستذكر المرءُ أنّ اليمين العربيّ الثقافيّ والاجتماعيّ والسياسيّ والدينيّ لم يُثمر على الإطلاق ثمارَ الثورة الفكريّة المنعشة المغنية، يدرك أنّ الفلسفة العربيّة إمّا أن تتجلّى في جرأة التغيير المجدِّد، وإمّا أن تكبو في غفوة التكرار الخاضع والتبرير الصائن لمعتمدات الممارسة التاريخيّة الظالمة.

بيد أنّ الموضوعيّة الفكريّة تستلزم الإقرار بأنّ الفلسفة العربيّة ما نهضت لها ثورةٌ ذاتيّةٌ محضٌ. فالفلسفة في العالم العربيّ الحديث والمعاصر، ما اختبرت إلى الآن ثورتها المنبثقة من صميم مقتضيات الوجود العربيّ الاجتماعيّ الثقافيّ. وليس أقدر على التيقّن من هذا التخدّر الفلسفيّ من استدعاء اللاهوتيّات والسياسيّات في إدراك الواقع العربيّ الفكريّ، وهما الحقلان اللذان يمنعان الإنسان العربيّ من بلوغ مواقع الاستفسار الفلسفيّ العربيّ الأرحب والأنسب والأغنى. فاللاهوتيّات العربيّة هي العمق الثقافيّ الذي فيه تنغرس أنظوماتُ التفكّر الدينيّ العربيّ المعاصر، الإسلاميّة منها والمسيحيّة. وأمّا السياسيّات العربيّة، فهي الخلفيّة الفكريّة التي تنشط في أرجائها عماراتُ النظريّات السياسيّة العربيّة المؤاتية أو المجافية للأنظمة السياسيّة العربيّة السائدة.

وفي حين تؤثِر اللاهوتيّات العربيّة الانسلاكَ في مقولات اليقين الإيمانيّ الوثوقيّة، تستفرد السياسيّات العربيّة بجميع ضروب الاختبار الاجتماعيّ العربيّ، فتستغرقها وتصادرها وتهيمن عليها بإكراهها على اعتناق مقولات الولاء والمبايعة والائتمار[٦]. ومن ثمّ، فإنّ اللاهوتيّات العربيّة والسياسيّات العربيّة تتواطأ على استكراه الفلسفة واستقباحها ومجانبتها واضطهادها. ذلك أنّ الفلسفة ترفض تخدّرات الوثوق الدينيّ، وتناهض إماتات المبايعة القاهرة. ولا عجب، من ثمّ، أن تتحالف اللاهوتيّات والسياسيّات على إحراج الفلسفة وإخراجها من دائرة الاهتمام الوجوديّ العربيّ المعاصر. فالفلسفة، بما تنطوي عليه من إرباك الاستفسار الخلاصيّ، تخالف يقينيّات التسليم الدينيّ ومسلّمات المبايعة السياسيّة. وطالما استمرّت المجتمعات العربيّة تخضع لهيمنة اللاهوتيّات والسياسيّات في ممارساتها القمعيّة، استحال على الإنسان العربيّ أن يفوز بتصوّر فلسفيّ نقديّ إصلاحيّ واعد.

---

٦ «في كلّ أنظمة الحكم الإسلاميّة في العصور الماضية (الأمويّة، والعبّاسيّة، والمرابطيّة، والأيوّبيّة، والمملوكيّة، والعثمانيّة التركيّة)، كان المبدأ السائد هو مصادرة حرّيّات المخالفين للسلطات في الرأي. وسلوك السلطان هذا كان يسوّغه مثقّفو السلطة الذين كانوا يجتهدون في هدر دماء المفكّرين المخالفين له في الرأي والفكر، واتّهامهم بأنّهم خارجون على الإرادة الإلهيّة. ولهذا لم يتكوّن لدى العرب إرثٌ حضاريّ من الحوار الفكريّ الحرّ»، انظر: محمود خضرة، «أهناك فلسفة عربيّة معاصرة؟،» **الآخر**، العدد ١ (٢٠١١)، ص ٣٦.

وحين أتحدّث عن يقينيّات التسليم الدينيّ، أميّز تمييزًا صارمًا اختبار الإنسان العربيّ الروحيّ الإيمانيّ من خضوع العقل العربيّ لسلطان الأنظومة الدينيّة والنصّ الدينيّ والتقليد الدينيّ والمؤسّسة الدينيّة. وممّا لا شكّ فيه أنّ الإسلام العربيّ والمسيحيّة العربيّة يتشاركان بنسب مختلفة في محنة العقل العربيّ. ولذلك ينبغي أن تنهض، في الأوطان العربيّة، فلسفةٌ عربيّةٌ في الدين تحرّر الاختبار الإيمانيّ العربيّ في حقليه الإسلاميّ والمسيحيّ من تجارب التخدّر الدينيّ[٧]. ذلك أنّ الإسلام والمسيحيّة ينطويان، كلاهما معًا، على مكتنزات روحيّة جليلة الشأن تعزّز في الإنسان طاقات الاختبار الإيمانيّ الصافي التي تضع الوجود الإنسانيّ في وصال الحبّ الإلهيّ. فيجب، من ثمّ، أن تقوم فلسفةٌ عربيّةٌ في الدين تحرّر الاختبار الإيمانيّ في تذوّق الحبّ الإلهيّ من قيود التفسير الدينيّ المؤاتي لمنافع السلطتين الدينيّة والسياسيّة. وبذلك يتهيّأ للاّهوتيّات العربيّة أن تستقيم باستقامة الاختبار الإيمانيّ الروحيّ الإسلاميّ والمسيحيّ. ولا شكّ في أنّ البحث الفلسفيّ في قابليّة الإيمان لتجاوز تعثّرات المؤسّسة الدينيّة هو من أشدّ الأبحاث ضرورةً في مسرى الإصلاح الدينيّ العربيّ.

وحين أتحدّث عن مسلّمات المبايعة السياسيّة، أفصل فصلاً قاطعًا بين مقتضيات التجلّي الاجتماعيّ السياسيّ لفطرة الحرّيّة الإنسانيّة الكيانيّة ومساومات السلطة السياسيّة في صون منافع النظام الحاكم. فالإنسان العربيّ ما أَلِف قطّ التوق إلى الحرّيّة السياسيّة الذاتيّة إلاّ في نطاق الانتماء الدينيّ والاجتماعيّ والثقافيّ. فأتت الأنظمةُ السياسيّة العربيّة تمجّد فضائل الانتماء وتقلّل من شأن الحرّيّة حتّى تهيّأ للإنسان العربيّ أنّ حرّيّته لا قوام لها ولا معنى إلاّ في خضوعها لمقتضيات الانتماء[٨]. فغدت الجماعةُ هي جوهرَ المعنى في الوجود السياسيّ. فانصرف الكثير من الناس إلى تطلّب الحرّيّة الوجدانيّة الباطنة، واكتفَوا بمقدار زهيد من الحرّيّة السياسيّة. فإذا بالعقل العربيّ يأنس إلى المبايعة ويحذر المساءلة والنقد والتفرّد والابتكار[٩]. ولمّا كان الأمر على هذه الحال، اقتضى للعقل العربيّ أن يأتي بفلسفةٍ في السياسة تعيد ربط الكيان الإنسانيّ العربيّ بمقولة الحرّيّة. وفي دائرة الاختبار العربيّ الأرحب، ينبغي لفلسفة السياسة أن تنقض مسلّمات الأنظمة السياسيّة الحاكمة التي تخالف، في تصوّراتها وفي مسالكها، انعقاد الفطرة الإنسانيّة على أصل الحرّيّة.

---

٧ يعتقد بعض الفلاسفة العرب أنّ الفلسفة منافية لروح الدين الإسلاميّ. انظر: عبد الرحمن بدوي، **التراث اليونانيّ في الحضارة الإسلاميّة**، (القاهرة: مكتبة النهضة المصريّة، ١٩٤٦). وقد يصحّ هذا القول حين يعاين المرء إخفاق محاولة ابن رشد التي ينظر بعضهم إليها بعين الريبة لما يكتنفها من ظلال التسوية والمساومة والتذبذب في الموقف العقلانيّ الحازم (أنظر تقويم ناصيف نصّار لمحاولة ابن رشد التوفيقيّة في البحث الجريء الذي نشره في كتاب: **الإشارات والمسالك** (بيروت: دار الطليعة، ٢٠١١).

٨ «لم يكن بدويّ المعقّد بوجوديّته أكثر من أمشاج هَيدغريّة وسارتريّة وبرغسونيّة. إنّ له أكثر من مئة كتاب، ومع ذلك لم يكتب إلاّ الزمان الوجوديّ الذي لم يُحدث أثرًا في الوعي الفلسفيّ، لا لعلّة فيه بل لغياب شروط التفلسف نفسها. وإذا كان شرط التفلسف أن يكون الفيلسوف حرًّا، فهذا شرطٌ غير كاف وإنْ كان ضروريًّا. فالفيلسوف يُبدع وينتشر في حقل الحرّيّة وعند الأحرار». انظر: أحمد برقاوي، «أكثر من كوجيتو،» **الآخر**، العدد ١ (٢٠١١)، ص ١٩.

٩ ما من دليل مقنع يخالف حتّى الآن التفسير القائل بانفطار الفكر العربيّ على الركون المَرَضيّ إلى التراث: «لم نشهد عمليّات قتل حقيقيّة للآباء أبدًا. وظلّ السلف جالسين على كراسي العرش السلطانيّ. وكانت المفارقة الأكثر مدعاةً للدهشة ظاهرة الوعي الفلسفيّ التراثيّ التي ظهرت بعد هزيمة حزيران ١٩٦٧» انظر: برقاوي، ص ١٩. ولذلك كان معظم الجهد التجديديّ في الفكر العربيّ المعاصر منصبًّا على التراث حتّى غدت المعاصرة الفكريّة مناصرةً للتراث. وما رصد بعض العناوين سوى الدليل على طغيان همّ التراث على حركة التجديد الفكريّ: **من التراث إلى الثورة** (طيب التيزيني)، **التراث والثورة** (غالي شكري)، **نحن والتراث** (عابد الجابري)، **التراث والتجديد** (حسن حنفي)، **التراث في ضوء العقل** (محمّد عمارة)، **النزعات المادّيّة في الفلسفة العربيّة الإسلاميّة** (حسين مروة)، وما إلى ذلك من دراسات مهجوسة بالعودة إلى التراث. وقد تكون اجتهادات بولس الخوري في التوفيق العقلانيّ بين جوهر التراث العربيّ (التسامي المتطلّب) وجوهر الحداثة الغربيّة (النقد المتطلّب) هي من أبرز المحاولات الفلسفيّة العربيّة المعاصرة ابتكارًا وأشدّها قدرةً على تجاوز مأزق التراث في الفكر العربيّ. انظر: بولس الخوري، **العالم العربيّ والتحوّل الاجتماعيّ الثقافيّ** (بيروت: شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، ٢٠٠٧).

ويقيني الثابت، في ختام هذه الإشارات، أنّ الفلسفة المقبلة إلينا في العالم العربيّ لن يستقيم لها حالٌ ما لم تقترن باللاهوتيّات والسياسيّات. ومعنى ذلك أنّ الفلسفة العربيّة المعاصرة إمّا أن تكون فلسفةً دينيّةً وفلسفةً سياسيّةً، وإمّا أن تسقط في متاهات التجريد الترفيّ. وما من أحد يمنع الفلاسفة العرب، إنْ وُجدوا، من أن ينهضوا بعمارة فلسفيّة عربيّة غير دينيّة وغير فلسفيّة. ولكنّ الظنّ الأغلب أنّ هذه الفلسفة سيعسر عليها أن تقيم البرهان على صوابيّتها النظريّة وملاءمتها التاريخيّة. ورأس الكلام أنّ الفلسفة، إذ يحاصرها الدين والسياسة في الأوطان العربيّة[10]، ينبغي لها أن تتفلّت من هذا الحصار من دون أن تكرّر خطيئة الدين والسياسة، فتحاصرهما على غير هدى. فما السبيل التاريخيّ الأقوم لركوب هذا المركب الفكريّ النبيل، وأهل العرب خاضعون لمشيئة القدر، مسيَّرون بداعي المنفعة الضيّقة ومفعول الدهر الكابح؟ قد يكون النظر في ارتباط الفلسفة بواقع العلوم الإنسانيّة والوضعيّة من السبُل التي تُتيح للإنسان العربيّ المستنير أن يفوز بتصوّر واقعيّ فاعل لتحرير المجتمعات العربيّة من أزمة التخلّف الفكريّ. فالواقع العربيّ، حين تتناوله هذه العلوم، إنّما تنجلي مغاليقه وتتفتّح قابليّاته للاستنارة والتحرّر والارتقاء.

العلاقة الإبستمولوجيّة بين الفلسفة وسائر العلوم الوضعيّة والإنسانيّة

من مصاعب تعليم الفلسفة في لبنان وفي المجتمعات العربيّة التباس العلاقة التي تربطها بالعلوم الوضعيّة والعلوم الإنسانيّة. والمعلوم أنّ العلوم، منذ زمن الإغريق، لا تستقيم إلاّ إذا استندت إلى أفق معرفيّ يطلب الحقيقة في سياق من التصوّر الفكريّ الشامل للوجود وللكون وللإنسان وللتاريخ. ولذلك قيل إنّ العلم في الزمن المعاصر وفي الزمن القديم «هو في جوهره نظرٌ (ثيوريا)، أي بحثٌ عن الحقيقة. ومن ثمّ، فإنّ له حياةً خاصّةً وتاريخًا ملازمًا لطبيعته»[11]. ومعنى هذا القول أنّ التصوّر الفلسفيّ للحقيقة هو الذي يحدّد مسرى البحث العلميّ عن الحقائق. ولذلك لا تستطيع العلوم الوضعيّة أن تنشط إلاّ إذا استندت إلى تصوّر فلسفيّ يرسم لها أفق المعنى الأقصى للحقيقة. غير أنّ نشوء التصوّر الفلسفيّ دونه مصاعبُ جمّة. فالفلسفة ليس فيها مضمونٌ من الحقائق الثابتة المنفصلة عن النظر في الواقع. والواقع صنفان، واقع الموجودات وواقع الاختبار الإنسانيّ للموجودات. والمعلوم أنّ الموجودات لا يجوز أن ينظر فيها الإنسانُ نظرًا فلسفيًّا إلاّ من بعد أن يتحرّى عن طبيعتها المادّيّة الموضوعيّة المحضة. ومن ثمّ، فإنّ مثل هذا التحرّي يقتضي الوثوق بالمعارف التي تكتسبها العلوم عن هذه الموجودات.

وثمّة صعوبةٌ أخرى تنشأ من انعدام الحياد الموضوعيّ في العلوم. ذلك أنّ المعرفة العلميّة تستند في كلّ زمن من الأزمنة إلى جملة من الفرضيّات القبْليّة التي تتكوّن من تراكم المعارف السابقة وتناصُر إمكانات التحرّي التقنيّ الراهنة. فلكلّ زمن تاريخيّ مقدّماته وفرضيّاته ونماذجه ومبادئه وأوائله وأصوله. وهذه كلّها تنزل منزلةَ التوسّط بين المسرى الفكريّ الفلسفيّ والمسرى العلميّ الموضوعيّ. وفي هذا الموضع بعينه يجوز الحديث عن تواطؤ قاهر بين الفلسفة والعلوم. ويتجلّى هذا التواطؤ في نشوء المنهج العلميّ الذي يحكم المعرفة في زمن من الأزمنة ومجتمع من المجتمعات وثقافة من الثقافات: «النسق العلميّ السائد في مرحلة ما هو جملة المبادئ والمفاهيم

---

١٠ «هاهنا يصبح السؤال مهمًّا: لماذا انتصر سيّد قطب وانهزم علي عبد الرازق في معركة الوعي؟ وانهزم سيّد قطب وعبد الرازق معًا في معركة السلطة السياسيّة؟» انظر: برقاوي، ص ١٧.

11 A. Koyré, *Études d'histoire de la pensée scientifique* (Paris: Gallimard, 1973), p. 397.

والمقولات المتّسقة التي تشكّل الإطار العام لاحتواء ظواهر الطبيعة وتفسيرها تفسيرًا عقليًّا مقبولاً. وعندما يعجز هذا النسق عن احتواء ظواهر جديدة، أي لا يفسّرها، يصبح هذا النسق شائخًا أو بعضٌ من جوانبه شائخة. ويكون العلم في أزمة تفرض نفسها على العقل لإبداع حلّ لها، وهو ما يعني وجوب البحث عن نسق جديد يحتوي الظواهر الجديدة أو تعديل هذا النسق. (...) هذا الذي يحدث في العلم يحدث شبيهُه في إبداع الفلسفة، أي يتغيّر النسقُ الفلسفيّ القديم أو يجب تعديله. والعرب، وقد تزايدت مشاكلهم الحياتيّة ولم يُسهموا في عمليّة التراكم المتجدّدة، أي لم يقدّموا فلسفة حديثة أو معاصرة، فلم يقدّموا نسقًا جديدًا لاحتواء مشاكلهم»[١٢]. ذلك هو النسق الذي ينبثق من التصوّر الفلسفيّ الأشمل للوجود. وبما أنّ هذا التصوّر الفلسفيّ الأشمل يستند إلى خلاصات العلوم الوضعيّة في استنطاق الموجودات عن حقائقها، فإنّ الربط الإبستمولوجيّ الفطن بين الفلسفة والعلوم هو الذي يُتيح للفلسفة أن تُسهم إسهامًا فاعلاً في صياغة المعنى الإنسانيّ الأرحب وتكوين الشخصيّة الإنسانيّة الأسلم وتدبير المدينة الإنسانيّة الفاضلة. وغنيٌّ عن البيان أنّ الإبستمولوجيا تدلّ في هذا السياق على عمليّة التحرّي عن النظام المعرفيّ الأعمق الذي به ينتظم مجموعُ العلوم الوضعيّة والإنسانيّة. فالمقاربة الإبستمولوجيّة تروم أن تترصّد طبيعة المنطق المعرفيّ الناظم للعقل العربيّ وأن تتبيّن قيمة هذا المنطق في قابليّته لضمان قيمة المعارف العربيّة وتبرير ملاءمتها للحال الإنسانيّة المطلوبة في المجتمعات العربيّة.

وممّا لا شكّ فيه أنّ استقامة الربط الإبستمولوجيّ بين الفلسفة والعلوم الوضعيّة تمكّن الفلسفة من الاتّصال المثمر بالعلوم الإنسانيّة. ذلك أنّ العلوم الإنسانيّة، في مختلف ميادينها، حين تتحرّى عن حقائق الإنسان في تنوّع أبعادها النفسيّة والاجتماعيّة، إنّما تزوّد الفلسفة المادّةَ الأساسيّة لتفكّرها النظريّ التأصيليّ. فإذا كانت مكتسبات العلوم الوضعيّة تضمن للفلسفة الانتظامَ في سياق النسق العلميّ الذي تفرضه ضروراتُ الإدراك العلميّ الموضوعيّ لحقيقة الموجودات، فإنّ مكتسبات العلوم الإنسانيّة تهيّئ للفلسفة بلوغَ حقل من المعاينات التاريخيّة التي تصف واقع الإنسان حين يتفاعل هو والزمن والموجودات والآخرين تفاعلاً وجوديًّا واعيًا عاقلاً.

ويعلم الجميع أنّ الفلسفة، إذا انقطعت عن المعاينات الناشطة في العلوم الإنسانيّة، فقدت صلتها بالواقع الإنسانيّ وانقلبت تنظيرًا مجرّدًا سليبَ الفحوى عديمَ الفائدة. ذلك أنّها لا تستطيع أن تعيّن هوّيّة الإنسان وأن تستخرج معنى الوجود وأن تضبط أصول المعيّة الإنسانيّة إنْ هي أهملت خلاصات علوم النفس والاجتماع واللغة والتاريخ والاقتصاد والسياسة. ومع أنّ هذه العلوم تقتطع في الوجود الإنسانيّ أقسامًا شتّى من الاختبارات تنظر فيها نظرًا مستندًا إلى طبيعة المسؤوليّة البحثيّة المنوطة بها، فإنّ الفلسفة، إذا أرادت أن تصون لنفسها حقلاً خاصًّا من المسؤوليّة الفكريّة، لا يجوز لها لا أن تنوب مناب هذه العلوم منفردةً أو مجتمعةً، ولا أن تفرض على هذه العلوم مقدّماتها النظريّة القبْليّة، ولا أن تدّعي الاستعلاء على هذه العلوم أو العصمة المعرفيّة أو الموعظة الفكريّة الوجوديّة. جلّ عنايتها أن ترعى ائتلاف العلوم الإنسانيّة في عزمها على فهم الواقع الإنسانيّ في مختلف أبعاده وتجلّياته ومتطلّباته. ومعنى هذه الرعاية أن تصون وحدة المسعى في هذه الأبحاث، وأن توفّق بين خلاصاتها، وأن ترتفع بهذه الخلاصات إلى مقام التصوّر الأشمل الذي منه ينبثق المعنى الأقصى للوجود الإنسانيّ برمّته.

وإذا ما أراد المرء أن يسوق مثالاً على خصوصيّة التفكّر الفلسفيّ المستند إلى النسق المعرفيّ الذي تفرضه مكتسبات العلوم الوضعيّة وإلى الفتوحات المعرفيّة الوجوديّة التي تفوز بها العلومُ الإنسانيّة، كان لا بدّ له من أن يتبصّر في

١٢ خضرة، ص ٣٠.

نسبيّة الأشياء والكلمات في كلّ ما يكتنف الوجود والعالم والكون من توتّرات وتنازعات وجدليّات. وفي ظنّي أنّ الوجود لا طاقة بالإنسان على الإطباق عليه. فالوجود في ذاته أمرٌ، ووعي الوجود في التاريخ أمرٌ آخر. ولا سبيل للإنسان إلى الانعتاق من الوعي التاريخيّ.

ومن ضرورات الربط الإبستمولوجيّ المعاصر بين الفلسفة والعلوم أن يميّز الفيلسوف أمورًا ثلاثة : الأشياء في جوهر كينونتها، والاختبارات الإنسانيّة المتنوّعة لتجلّي الأشياء في معترك الحياة، والكلمات التي يستخدمها الناس لوصف هذه الاختبارات. واليقين في هذا كلّه أنّ هناك فاصلاً عظيمًا بين هذه الدوائر الثلاث؛ فالأشياء هي غير الاختبارات، والأشياء والاختبارات هي غير الكلمات. والحال أنّ الناس يظنّون بخطاباتهم أنّهم يقبضون على الأشياء من خلال اختباراتهم لها. وفي هذا عين الضلال.

لذلك، لا بدّ للفلسفة من أن تحثّ الناس على أن يعتصموا بنسبيّة اختباراتهم للأشياء وبنسبيّة كلماتهم في وصف هذه الاختبارات، وأن يكفّوا خصوصًا عن الادّعاء الثقيل أنّ كلماتهم واختباراتهم هي الصورة الأمينة المثلى للأشياء. وحده هذا التمييز يدفع بالناس، مهما تنوّعت أديانهم ومذاهبهم، إلى التقابل والتعارف والتصافي والتعاون والتقابس. وهذه هي الأفعال الإنسانيّة الخمسة الراقية التي تليق بحضارة البشريّة في مطالع الألف الثالث. وعماد هذه الفلسفة أنّ الوجود في صلب كينونته متنوّعُ الظهور[١٣]، وأنّ الحقيقة في صميم حركتها التاريخيّة متشعّبةُ التجلّيات، وأنّ الانتماء الإنسانيّ في عمق معناه علائقيٌّ يستضيف الغيريّة استضافة التبادل الحرّ.

وفي زمن التقابل العسير بين الأنظومات الثقافيّة المختلفة، لا بدّ للفلسفة من قول خلاصيّ تستخرجه من مكتسبات العلوم الوضعيّة وخلاصات العلوم الإنسانيّة. وبمقتضى هذا القول الفلسفيّ، يستطيع الناس أن يحيوا في أمانة صريحة لتصوّراتهم وفي انفتاح صادق على تصوّرات الآخرين. فالقول بالنسبيّة الفلسفيّة لا يعني الإعراض عن الإيمان الذاتيّ والاعتقاد الذاتيّ والانتماء الذاتيّ، بل يعني الاعتراف بانتساب كلّ انتماء ثقافيّ أو دينيّ أو اجتماعيّ إلى ميدان الوجود المتنوّع الظهور وتجلّيات الحقيقة المتشعّبة المسالك. وبالاستناد إلى هذا الأساس الفلسفيّ، يمكن الفلسفة أن تسهم إسهامًا عظيمًا في إنجاح التلاقي الكونيّ بين الأديان.

وممّا يحمله هذا الإسهام ضرورةُ التمييز بين ثلاث دوائر في الانتماء الدينيّ على تنوّع تسمياته. هناك دائرةٌ أولى مشتركة بين جميع الناس، ألا وهي دائرة الاعتراف بحقوق الإنسان التي نجحت الشرعة العالميّة في استخراج خلاصتها الجوهريّة في إثر قرون من المعاناة الإنسانيّة. وما من سبيل إلى تسالم الحضارات والمجتمعات إلّا بالتوافق على أحقّيّة هذه الشرعة. وهناك دائرةٌ ثانية مشتركةٌ بين أهل الأديان، ألا وهي دائرة الولاء للقيَم الروحيّة الخاصّة بالاختبار الدينيّ، ومنها على سبيل المثال، قيَم المحبّة والرحمة والغفران والتضحية والإخلاء الذاتيّ، وهي قيَمٌ لا تملك شرعةُ حقوق الإنسان العالميّة أن تنادي بها. ولكنّها قيَمٌ لا تناقض الشرعة العالميّة، بل ترتقي بالإنسانيّة إلى مستوى الروحيّة الأخلاقيّة الرفيعة. وهناك أخيرًا دائرةٌ ثالثةٌ تختصّ بها كلُّ ديانة على حدة، عنيتُ بها دائرة التذوّقات اللاهوتيّة الماورائيّة الغيبيّة الصوفيّة التي تنفرد بها كلُّ أنظومة دينيّة وتعتبرها في أساس العمارة الدينيّة. ودعوة الفلسفة للأديان أن تعتصم بهذه التذوّقات اللاهوتيّة من غير أن تُنزلها منزلة المطلق المهيمن على آفاق الوعي الإنسانيّ، ومن غير أن تفرضها على الآخرين، ومن غير أن تعزلها عن سياقات

---

١٣ يعاين المرء بتحسّر عظيم انفطار الذهنيّة العربيّة على التماثل والتوحّد وانعدام اختبار التنوّع حتّى في أبسط تجلّيات الوجود التاريخيّ: «فأينما توجّه العربيّ في صحرائه تنعدم عنده رؤية التنوّع، ولا يجد إلّا صورة واحدة تتكرّر باستمرار هي امتداد الصحراء على نمط واحد في جميع الجهات» انظر: خضرة، ص ٢٣. ولذلك لا تمتدح العرب التنوّع في جميع مظاهره، بل تسترهبه وتستكرهه.

نشوئها الثقافيّ والتاريخيّ. فإذا اعتمدت الحضارات على وجه العموم، والأديان على وجه الخصوص، مثل هذا التمييز، تهيّأ للناس أن يهنأوا بحياتهم مرّتين، مرّةً حين يُسرّون باختبارهم الإيمانيّ المنعش لكيانهم، ومرّةً حين يفرحون بإقبالهم إلى الآخرين يستكشفونهم عن مكتنزات اختبارهم الإيمانيّ المختلف. والشرط الوحيد في هذا كلّه إقرارُ الجميع بأحقّيّة الشرعة العالميّة لحقوق الإنسان، مع ما تستتليه من تأويلات تاريخيّة مصاحبة لتطوّر الوعي الإنسانيّ في سياق التعدّديّة الكونيّة المتفوّرة.

وحدها الفلسفة مؤهّلةٌ لصوغ مثل هذه المساهمة الفذّة. فلا العلوم الوضعيّة ولا سائر العلوم الإنسانيّة تستطيع أو يجوز لها أن تنهض بمثل هذه المسؤوليّة. ولذلك كان للفلسفة أن تحتفظ بمقام فريد لا ينازعها عليه علمٌ من العلوم الأخرى. هذا القول الفلسفيّ الخلاصيّ لا يمكن صياغته إلاّ بالاستناد إلى ما أفرجت عنه العلوم الإنسانيّة من اعتراف صريح بتنوّع الإقبالات المعرفيّة إلى الوجود. غير أنّ الاكتفاء بما أفضت إليه هذه العلوم لا يُتيح للإنسان أن يفوز بمثل هذه الخلاصة الشاملة الرفيعة. ولذلك كان لا بدّ من صون النظر الفلسفيّ الرحب حتّى لا تسقط المعارف الإنسانيّة في تجربة الانحصار والاقتطاع والاجتزاء.

وإذا ما أراد المرء أن يستنطق خصوصيّة الفلسفة العربيّة الإبستمولوجيّة، وجب عليه أن يحلّل طبيعة التفكّر الفلسفيّ العربيّ منذ نشأته حتّى اليوم، وأن يربط هذا التفكّر بما نشأت عليه أحوال العرب في الأزمنة الغابرة وبما آلت إليه هذه الأحوال في الزمن الحاضر. ومع أنّ المقام هنا ليس مقام التوسّع في هذا التحليل، فإنّ بعض الإشارات قد تكون مفيدةً لإدراك حقيقة النسق الإبستمولوجيّ الذي يحكم عمليّة التفكّر الفلسفيّ العربيّ. ومن هذه المقاربات التبريريّة أنّ الفكر العربيّ نشأ على مقولة التوفيق. ولذلك كان في أصله فكرًا توفيقيًّا. والمعلوم أنّ انفطار الفكر العربيّ على مقولة التوفيق ناجمٌ من اختبار الإنسان العربيّ في الصحراء للتنازع بين الشعور بالعزلة والرغبة في الغزو[١٤]. فالاختباران المتعارضان ولّدا في النفسيّة العربيّة الرغبة في التصالح الذاتيّ. وفي هذا التحليل سعيٌ إلى بناء نمط التفكّر العربيّ على طبيعة الاختبار الأنتروبولوجيّ.

ثمّة سبيل آخر يبرّر الخصوصيّة الإبستمولوجيّة بالاستناد إلى اصطباغ الاختبار العربيّ بهيمنة الرؤية اللاهوتيّة لله وللإنسان وللكون وللتاريخ: «إنّ نظام المعرفة العربيّ العميق الذي تحكّم في إنتاج رؤيتنا للعالم والأشياء ظلّ خاضعًا لمحدّدات يمكن تبيّن ملامحها جيّدًا في سيادة المرجعيّة والتعالي النصّيّ للحقيقة»[١٥]. لا شكّ في أنّ هذا التبرير ينطوي على الكثير من الإصابة، لكنّه يُعوزه التحرّي عن أسباب هذه الهيمنة المتعالية. فإذا كان الفكر العربيّ فكرًا مفطورًا على الغيبيّات، فإنّ لمثل هذا الانفطار أسبابه البيئيّة والاجتماعيّة والسياسيّة والاقتصاديّة. والعوز التبريريّ عينه يصيب التفسير الذي يصنّف أنماط التفكّر العربيّ فيحصرها في مواضع ثلاثة. وبحسب هذا التفسير، يقوم في العقل العربيّ ثلاثة أنظمة من المعرفة، ألا وهي النظام المعرفيّ البيانيّ، والنظام المعرفيّ العرفانيّ، والنظام المعرفيّ البرهانيّ. وهي أنظمةٌ معرفيّةٌ متعارضة تصارعت على تعاقب العصور وانتهى بها الصراع إلى انتصار العرفان[١٦]، أي إلى تغليب الحدسيّة والغيبيّة الماورائيّة والوثوقيّة اللاهوتيّة.

---

١٤ «العرب على العموم شعبٌ تعود أصوله إلى الصحراء وإلى الأنماط الحياتيّة التي تفرضها الصحراء على قاطنيها. ومن ثمّ، لا يمكن فهم الشخصيّة العربيّة، ولا ردودها على التحدّيات القديمة والجديدة، من غير أن نضع في اعتبارنا هذه الحقيقة، حقيقة كون العرب شعبًا من البدو في الأصل. ومن المؤكّد أن لنمط الحياة البدويّة نتائجه على طرائق التفكير وأساليب الحياة في الوقت نفسه» انظر: يوسف سلامة، «هل ثمّة سؤال فلسفيّ جذريّ في الثقافة العربيّة الإسلاميّة؟،» **الآخر**، العدد ١ (٢٠١١)، ص ٦٠.

١٥ أحمد دلباني، «متى ينتهي نشيد البجعة؟ شذراتٌ من مآزق الثقافة العربيّة السائدة،» **الآخر**، العدد ١ (٢٠١١)، ص ١٠٥.

١٦ الجابريّ، ص ٥٩-٦٠.

وفي جميع الأحوال، يبدو أنّ مشكلة التفكّر العربيّ متّصلةٌ بطبيعة الاختبار الأنتروبولوجيّ العربيّ الأرحب. وفي هذا الاختبار ضمّةٌ من الاعتبارات التي تفرض على المفكّر أن يربط نظام المعارف الإنسانيّة بخلفيّة تاريخيّة أفضت إلى اعتماد نمط خاصّ من التعبير اللغويّ ومن النسق التفكّريّ: «المشكلة الحقيقيّة للتفكير النظريّ في الثقافة العربيّة هي أنّ هذا التفكير النظريّ أو الفلسفيّ لم يمتلك القدرة أو الجرأة أو الإمكان على أن يواجه الوجود انطلاقًا من خصوصيّته الحضاريّة وحدها، وعلى أن يقوم من ثمّ بتطوير هذه المواجهة وينفتح بها على الآخرين محقّقًا حضورًا ذا هويّة أصيلة»[١٧]. فالمشكلة الأساسيّة تكمن في كيفيّات الإقبال الفكريّ العربيّ إلى الواقع الإنسانيّ في المجتمعات العربيّة. ومن الواضح أنّ الفلسفة هي العلم الوحيد القادر على النظر الناقد في واقع النظام المعرفيّ العربيّ، وفي واقع الإنسان العربيّ، وفي طبيعة المقاربات التي بها تتناول العلوم الإنسانيّة الواقع الأوّل والواقع الثاني وارتباطهما المتعثّر.

لذلك، ينبغي التذكير بأنّ التحرّي الفكريّ عن الخلفيّة الإبستمولوجيّة الناظمة للتفكّر العربيّ لا يستقيم إلاّ إذا رعته الفلسفة رعايةً شاملةً. ذلك أنّ الفلسفة بحثٌ دائمٌ عن المعنى الأشمل للوجود الكونيّ والإنسانيّ بحسب مقتضيات التفكّر العقليّ المستقلّ وفي استنهاض شامل لطاقات الوعي الإنسانيّ كلّها. والفلسفة تحمل إلى الإنسان السؤال الأصعب الذي يصيب عمق الكيان الإنسانيّ ويستلي من تلقاء نفسه التجدّد والانسلاك في السياق التاريخيّ المتغيّر. فالفلسفة تدنو من الحياة لتستنطقها عن رسائلها التي تستكتبها الناسَ في كلّ زمن من الأزمنة. ولا تني الفلسفة تعارك الحياة وتعاركها الحياة. ولذلك كان من ألزم شروط الفلسفة التبصّر في نداءات الوجود المنبثقة من صلب المعاناة الإنسانيّة الفرديّة والجماعيّة. ولذلك أيضًا كانت الفلسفة، على وجه المفارقة، أرقى العلوم وأعسر الصناعات اليوميّة التي يندر أن يمتهنها الإنسان في زمن العولمة. ومن مغريات الفلسفة المربكة أنّها العلم الوحيد الذي يحرّر الإنسان تحرير التحلّل والبناء. فالفلسفة تَستحلّ الإنسانَ فتُعتقه من الموروثات المجافية للواقع المستجدّ. والفلسفة تبني الإنسان فتُنشئ له بنيانًا كيانيًّا جديدًا يراعي مقتضيات الانسلاك في معترك الحياة.

وحين يتبصّر المرء في واقع الفلسفة في نطاق الاختبار الاجتماعيّ العربيّ على وجه العموم، وفي سياق التعليم الجامعيّ اللبنانيّ على وجه الخصوص، فإنّ الأمانة الموضوعيّة تقتضي أن يُحمَل السؤال على وجهين. الوجه الأوّل يقتضي النظر في واقع الوظيفة التي تضطلع بها الفلسفة في العالم العربيّ. أمّا الوجه الثاني، فيتطلّب النظر في طبيعة الوظيفة التي ينبغي للفلسفة أن تضطلع بها في العالم العربيّ[١٨]. غير أنّ الحديث عن علاقة الفلسفة بالعالم العربيّ لا يستقيم إلاّ بمعاينة واقع العالم العربيّ. فالعالم العربيّ متأخّرٌ متوعّكٌ تقنيًّا، متألّمٌ مكبوتٌ وجوديًّا، متعثّرٌ متشنّجٌ عقليًّا، مضطربٌ محمومٌ دينيًّا، متذبذبٌ ملتبسٌ روحيًّا. هذه هي السمات السلبيّة التي يعاينها المرء مرتسمةً على محيّا هذا العالم الذي تُحزن النفسَ إطلالتُه على آفاق القرن الحادي والعشرين.

والحقيقة أنّ الوضعيّة الثقافيّة التي تتخبّط فيها مجتمعات العالم العربيّ ما انفكّت أسيرة الأنظومة الفكريّة التي كانت سائدة في القرون الوسطى. وهي أنظومةٌ بَطلت ملاءمتُها المعرفيّة لأوضاع الاختبارات الإنسانيّة الناشطة في الزمن الحاضر، لأنّ أصولها ومنطقها ومبادئها ومفاهيمها ومقولاتها ومناهجها شاخت وكفّت عن أن تعبّر عن المستجدّات الطارئة على الوعي الإنسانيّ. وفي يقيني أنّ باب الاجتهاد العقليّ قد أُغلق حين آثر العرب مناصرة الغزالي والتخلّي عن ابن رشد. بيد أنّ الأزمة العقليّة الخطِرة التي تعصف بالعالم العربيّ تستوجب الاستفسار

---

١٧ علي محمّد إسبر، «نقد الأسُس النظريّة للتفكير الفلسفيّ في الثقافة العربيّة الإسلاميّة،» **الآخر**، العدد ١ (٢٠١١)، ص ٧٥.

١٨ تتضافر أسئلة المفكّرين العرب المعاصرين على استنطاق عمليّة الفكر في ذاتها. انظر: مطاع صفدي، **ماذا يعني أن نفكّر اليوم؟ فلسفة الحداثة السياسيّة نقد الاستراتيجيّة الحضاريّة** (بيروت: مركز الإنماء القوميّ، ٢٠٠٢).

عن حقيقة هذه المستجدّات. فإذا أكره أهلُ السلطان الدينيّ والسياسيّ والمعرفيّ المجتمعاتِ العربيّة على القول إنّ اختبارات الإنسان العربيّ لا تتبدّل بتبدّل الأهواء والتيّارات، كانت الأنظومة الفكريّة الوسيطيّة الشائخة هي الأنسب للوعي العربيّ. وهنا يواجه الفكر العربيّ السؤال الفلسفيّ الأخطر: هل تغيّرَ الإنسانُ العربيّ تغيّرًا كيانيًّا وجوديًّا يبرّر تغيير الأنظومة الفكريّة؟ والمعلوم أنّ تعيين واقع الإنسان العربيّ يخضع للمقولات التي يستخدمها الفكر العربيّ في وصفه للكينونة الإنسانيّة العربيّة التاريخيّة الراهنة. ولكنّ المقولات منتظمةٌ في سياق الأنظومة المعرفيّة الأرحب. فإذا اجترأ المرءُ على افتراض شيء من التطوّر في فهم هذه الكينونة، كان لزامًا عليه أن ينعتق من هيمنة هذه المقولات. غير أنّ الانعتاق من هذه السطوة يجرّ على المفكّر المنعتق ضربَين من المخاطر. الضرب الأوّل يصيبه حين يتصدّى لمسلّمات الأنظومة الفكريّة العربيّة السائدة، وهي أنظومة وسيطيّة غيبيّة دينيّة متسلّطة. والضرب الثاني يعانيه حين يدرك أنّ الكلمات الجديدة التي يستخدمها لا تستطيع مخاطبة العقول العربيّة الخاضعة لقابليّات من الإدراك فرضتها عليها هذه الأنظومة. فإذا به يخاطب نفسه مخاطبةً يائسةً.

وبالرغم من هذا الإحباط الفلسفيّ العربيّ، ينبغي للفيلسوف العربيّ أن يثق بقدرة الفكر على تغيير النفوس والبنى تغييرًا خفرًا حاملاً لوعود الإصلاح. ولا يتأتّى له مثلُ هذا التغيير إلاّ إذا استعاد لنفسه الوظيفة النقديّة الشاملة التي تنعقد عليها الفلسفة وتنفرد بها من دون سائر العلوم. ومن ثمّ، ينبغي للنشاط الفلسفيّ في المجتمعات العربيّة، ولاسيّما في متطلّباته التعليميّة، أن يتناول طبيعة هذه الوظيفة التغييريّة التي ينبغي أن تضطلع بها الفلسفة في العالم العربيّ. والحقيقة أنّ واقع الفلسفة في العالم العربيّ لا يشجّع على التفاؤل. ولكنّ الفلسفة تَفكّرٌ لا يملك الواقعُ أن يقبض عليه. ولذلك لا بدّ من النظر إلى الرجاء الفلسفيّ الذي يعقده الفلاسفة العرب، وهم ندرةٌ نادرةٌ، على تحوّل الذات العربيّة وانسلاكها في مسرى التحرّر.

فإذا كان للفلسفة اليوم من رسالة استنهاض تلائم واقع العالم العربيّ، فهي رسالة تحرير الذات العربيّة من ذاتها. وهذه، لعمري، من أعسر المهمّات المعرفيّة والوجوديّة. فالفلسفة تنفرد وحدها من بين جميع العلوم في القدرة على تفكيك التراكمات المعرفيّة التي احتشدت في الوعي العربيّ وأغلقت عليه منافذ مصاحبة العصر. وربّ معترض يعترض على طبيعة هذه الرسالة، مبرّرًا تحفّظَه بغربة الذات العربيّة الثقافيّة عن المسعى الفلسفيّ؛ فالفلسفة ليست من صميم الكينونة العربيّة، على حدّ ما يدّعي بعضُهم. ولكنّ هذا القول مردودٌ لأنْ ما من صميميّة كينونيّة قائمة في ذاتها بمعزل عن عوامل التأثّر التاريخيّ. فإذا صحّ هذا القول، صحّ قولٌ آخر يعتبر أنّ الإسلام ليس من صميم الكينونة العربيّة، إذ إنّ العروبة قامت قبل الإسلام. وصحّ قولٌ آخر أيضًا يعتبر أنّ المسيحيّة ليست من صميم الكينونة العربيّة. وفي ظنّي أنّ مثل هذا المنطق عقيمٌ يجافي أصول الانخراط في المسرى التاريخيّ للوجود البشريّ، وهو مسرى التأثّر والتأثير، والتفاعل والتقابس، والتبدّل والتطوّر. وحدها الفلسفة، على ما تختزنه من طاقات التحرير للذات العربيّة، قادرةٌ على استنهاض العالم العربيّ والتوثّب به نحو آفاق التجديد والإبداع. بيد أنّ ذلك يقتضي جرأةً نادرةً في الإنسان العربيّ حتّى يخلع عنه لباس الاستعباد[١٩]. فالإنسان العربيّ عبدٌ لغيره. والغيريّة التي تستعبده جعلته يستعذبها لشدّة ما ألمّ به من نوائب الدهر. ولكأنّي به يخال نفسه اليوم في أبهى صيَغ الوجود، في حين أنّه يعاني الأمرَّين. ومن أدهى المصائب التي تنتابه أنّ الفكر الدينيّ العربيّ والفكر السياسيّ العربيّ تواطآ عليه فأوهماه أنّ اكتمال كيانه وسعادة وجوده تضمنهما له مقولاتُ الانصياع لهما، أي للأنظومة الثقافيّة والاجتماعيّة التي سار عليها المجتمع العربيّ منذ أقدم العصور. أمّا الفلسفة، بما هي نقدٌ بنّاءٌ

١٩ يميل كثيرٌ من الفلاسفة العرب المعاصرين إلى القول بانعدام البناء الفلسفيّ العربيّ الذاتيّ: «لا أعتقد أنّه لدينا اليوم فلسفة عربيّة». انظر: الجابري، ص ١٨٨.

لمسلك الإنسان في التاريخ، فإنّها تمنحه الفرصة والقدرة على النظر إلى ذاته وإلى الآخرين نظرةً جديدةً. وهذا ما يحتاج إليه العالم العربيّ في الزمن الحاضر.

ورأس الكلام في هذا الباب أنّ الفلسفة هي وحدها من بين سائر العلوم قادرةٌ على مقاربة الإنسان مقاربةً نقديّةً بنّاءةً شاملةً، وأنّ هذه المقاربة هي وحدها قادرةٌ على استجلاء الخلفيّة المعرفيّة التي بها تنتظم العلوم الوضعيّة وسائر العلوم الإنسانيّة، وأنّ هذه الخلفيّة الإبستمولوجيّة ينبغي أن تخضع على الدوام للمراجعة النقديّة التقويميّة بالاستناد إلى معطيات الاختبارات العلميّة والأنتروبولوجيّة التي تضطلع بها الكينونة العربيّة التاريخيّة الفرديّة والجماعيّة، وأنّ تطوّر هذه الاختبارات يستتلي التحقّق الدائم من صحّة الربط بين الواقع (المستند الأخير للفكر) والاختبار (السبيل الوحيد إلى الواقع) والخطاب (التعبير اللغويّ الأنسب عن هذه الاختبارات). وحدها الفلسفة خليقةٌ بالتحرّي الرصين عن هذه العلاقة الثلاثيّة التي تقوم عليها الخصوصيّة الثقافيّة للمجتمعات الإنسانيّة. وما من سبيل إلى النظر في الخصوصيّة الثقافيّة العربيّة إلاّ بالاستناد إلى التحرّي الفلسفيّ الرصين. ولذلك كان من واجب الجامعات العربيّة أن تُفرد لتعليم الفلسفة المقام الأرفع في بناء الشخصيّة الثقافيّة العربيّة المقبلة. وإذا ما أرادت المجتمعات العربيّة أن تخرج من غفوتها الحضاريّة وأن تجتنب السقوط في متاهات الفراغات الوجوديّة المعاصرة المقلقة[٢٠]، كان من ألزم واجباتها أن تعزّز في الفلسفة أثرها الاجتماعيّ والسياسيّ المباشر.

تعليم الفلسفة في الجامعة اللبنانيّة في إشكاليّاته المتدافعة

آليّات صوغ البرامج الجديدة في النظام التعليميّ الجامعيّ المعاصر

في سياق تجديد أصول التعليم الجامعيّ المعاصر في العلوم الإنسانيّة وأساليبه وطرائقه، أنشئت في الجامعة اللبنانيّة لجانُ اختصاص اعتنت بصوغ البرنامج التعليميّ الجديد الموافق لمقتضيات الإصلاح الجامعيّ الغربيّ المنشأ. ونال البرنامج التعليميّ الفلسفيّ في الجامعة اللبنانيّة نصيبه من التغيير، غير أنّ الخلفيّة الفكريّة التي ألزمت هذا الإصلاح في الجامعات الغربيّة لا تؤاتي الخلفيّة الفكريّة التي ألزمت مثل هذا الإصلاح في الجامعة اللبنانيّة؛ فالحاجة إلى تطوير تعليم الفلسفة في الجامعة اللبنانيّة فرضتها حركةُ الإصلاح التعليميّة الغربيّة ومسارعة الجامعات الخاصّة في لبنان إلى استدخال متطلّبات هذا الإصلاح في البنية التنظيميّة للتعليم الجامعيّ المحلّيّ. ومن مدلولات هذا الإكراه أنّ الجامعة اللبنانيّة لم تستشعر مثل هذه الضرورة الإصلاحيّة من تلقاء ذاتها، ولم تعمد إلى دراسات ميدانيّة نقديّة تستبق الإصلاح التعليميّ، بل اعتمدت البنية التنظيميّة الغربيّة، وطفقت

٢٠ يذهب بعض المفكّرين إلى أنّ الفراغ قد يحرّر الإنسان من التجوهر الماهويّ ويجعله يحيا في متعة المتغيّرات العرَضيّة. فإذا تبيّن أنّ كلّ شيء عرَضيّ، فذلك لا يعني أنّ كلّ شيء حامل لسمات المأساة (التراجيديا) والكارثة. انظر: ج. ليبوفتسكي، **عصر الفراغ**، وقد نُشر في دار غالّيمار الفرنسيّة وأثار موجةً من الردود الحادّة). ومع أنّ عصر الفراغ أتى يمهّد للانحدار الذي يعانيه الغرب في عصر ما بعد الحداثة، حيث تكثّف التعبير عن الفراغ في عولميّة الإعلام، فإنّ الفكر العربيّ المقبل ينبغي له أن يجتنب التجوهر الماهويّ الذي أسقطه في جبّ العقم والإخفاق الحضاريّ، وأن يجتنب الفراغ الفكريّ الملازم للعولمة الجارفة. وله في اختباراته التاريخيّة أفضل العون على تخطّي هذين المنحدرَين.

تضمّ في تضاعيفها عتيق المقرّرات الفلسفيّة إلى جديد المقترحات الوافدة[٢١]، فإذا بالبنية الجديدة الثلاثيّة المراحل (الإجازة والماستر والدكتوراه: أقترح كلمة «أمد» تعريبًا للمختزل الفرنسيّ LMD) خليطٌ هجينٌ من موادّ قديمة وموادّ جديدة لا تأتلف إلاّ بالتجاور الإكراهيّ.

ومع أنّ اعتماد بعض من المقرّرات الجديدة يستجيب لحركة الفكر الفلسفيّ العالميّ، فإنّ الصعوبة الأدهى في إصلاح برنامج الفلسفة أنّه إصلاحٌ نظريٌّ محضٌ لا يراعي واقع طلاّب الفلسفة في الجامعة اللبنانيّة، ولا واقع أساتذة الفلسفة في الجامعة اللبنانيّة، ولا واقع الجامعة اللبنانيّة نفسها، ولا الواقع اللبنانيّ في صميم تأزّمه البنيويّ، ولا واقع الفكر العربيّ بارتباطه المتعثّر بالفكر الغربيّ. وما دامت المقدّمة النظريّة النقديّة التي استُهلّت بها هذه الدراسة تتناول أزمة الفلسفة في العالم العربيّ، فإنّه من المفيد أن ينظر المرء في إشكاليّة تعليم الفلسفة نظرًا يفتضح التواءات هذه الحقول المتشابكة من الواقع.

تعليم الفلسفة في قرائن الواقع اللبنانيّ

ما من سبيل لإدراك صعوبات تعليم الفلسفة في الجامعة اللبنانيّة من دون التبصّر في قرائن المجتمع اللبنانيّ. ذلك أنّ طبيعة الحياة الاجتماعيّة اللبنانيّة هي التي ترسم الخلفيّة الحاكمة لمقام الفلسفة. وبمعزل عن معاثر الديمقراطيّة اللبنانيّة ومساوئ الطائفيّة واستشراء الفساد وتقهقر الأخلاق الجماعيّة، فإنّ الحديث عن الخلفيّة الاجتماعيّة الحاكمة يقتضي النظر في طبيعة الذهنيّة اللبنانيّة في صميم قوامها. ومع أنّ اضطرابات الواقع اللبنانيّ تناقض ما تنطوي عليه الفلسفة من تعشّق للحكمة، وتهذيب للأخلاق، ونبل في المعاملة، وصدق في طلب المثال الأعلى، وتبصّر ناقد في عثرات الوجود الإنسانيّ، فإنّ الحديث عن هذه الخلفيّة هو الذي يستجلي حقيقة المقام الفعليّ للفلسفة. فالاجتماع اللبنانيّ قائمٌ على نمط من الذهنيّة اللبنانيّة يمكن المرء أن يصفه بمخالفته للنشاط العقليّ التجريديّ المحض. فالذهنيّة اللبنانيّة ليست ذهنيّةً تجريديّةً، بل انفعاليّة، عاطفيّة، مشاعريّة. ولذلك لا ينسلك النشاط الذهنيّ اللبنانيّ تلقائيًّا في سياق التمثّل النظريّ والمنطق الرياضيّ والتصوّر الأفهوميّ.

ومن الخصائص السلبيّة التي تعيق ازدهار الفلسفة في المجتمع اللبنانيّ انعدام البناء الفلسفيّ اللبنانيّ الذاتيّ الذي ينشب في اللاوعي الفرديّ والجماعيّ، ويُلهم الأفراد والمجموعات الانتظام العفويّ في مثل هذا النشاط الذهنيّ المتطلّب. فالفلسفة ليست من إرث اللبنانيّين، بل الشعر والأدب هما السبيل الذي به تُفصح الذات اللبنانيّة عن باطنها[٢٢]. وفي سياق هذا التحليل البنيويّ، ينبغي إلقاء البال إلى المعضلة الكأداء التي تشلّ التفكّر اللبنانيّ، عنيت بها مشكلة اللغة. فاللبنانيّون لا لغة لهم. والعلّة في ذلك أنّ اللغة اللبنانيّة المحكيّة التي بها يُفصح اللبنانيّون إفصاحًا عفويًّا عمّا يختلج في صدورهم، هذه اللغة المحلّيّة لم تنشأ لها فلسفةٌ أو عمارةٌ فكريّةٌ شاملةٌ تذاهبها

---

٢١ كان من الأصوب أن يُصار إلى انتخاب ديمقراطيّ لأعضاء اللجنة التي نيط بها صوغ برنامج الإجازة والماستر والدكتوراه في الفلسفة. والحال أنّ الأعضاء عيّنتهم الإدارة المسؤولة في الجامعة اللبنانيّة من بين أساتذة الفلسفة في فروع الجامعة اللبنانيّة الخمسة من غير أن ينتدبهم زملاؤهم في هذه الفروع. وعلاوةً على هذا الإجراء اللاديمقراطيّ، اعترت الصوغ معاثرُ التبعثر، إذ إنّ صوغ موادّ الإجازة لم ترتبط بصوغ موادّ سنتي الماستر الأولى والثانية. وممّا يفاقم من خطورة التعثّر انفرادُ الإدارة بتصوّر مجتزأ لحلقات البحث الملزمة لطلاّب الدكتوراه في الفلسفة. وممّا لا شكّ فيه أنّ مثل هذا التبعثر في صوغ برنامج الفلسفة في مراحله الثلاث (أمد) يستتلي التباسًا وتضاربًا وتدافعًا في طبيعة المقرّرات والحلقات البحثيّة المعتمدة في تنشئة طلاّب الفلسفة منذ السنة الأولى في الإجازة حتّى السنة الأولى في الدكتوراه.

٢٢ من غريب الأعراف الثقافيّة اللبنانيّة أن تُطلق منتدياتُ الفكر صفةَ الفيلسوف على أهل الأدب والشعر الذين نبغوا في مضمار إبداعهم الفنّيّ. فإذا بكبار شعراء لبنان هم فلاسفةٌ في إبداعهم الأدبيّ، في حين أنّ الخفر والاتّضاع يمنعان على الفكر الألمانيّ أن يطلق صفةَ الفيلسوف على النوابغ من أمثال غوتّه وهِردِر.

وتُسعفها في مقاربة الواقع الإنسانيّ. فكان الفصام اللبنانيّ المَرَضيّ بين اختبارات الفكر الباطن وإمكانات التعبير العفويّ القابل للإبلاغ. ومن ثمّ، ظلّ اللبنانيّون يتجاذبهم بريق اللغات الغربيّة يُقبلون عليها في إتقان نادر وسحر اللهجة اللبنانيّة الحاملة لمكنونات ذاتيّتهم. والحال أنّ الفكر الذاتيّ لا يقوم من دون بنيان لغويّ ذاتيّ متماسك وقابل لمؤاتاة أحوال العصر.

هذه هي الخلفيّة القاهرة التي تؤثّر سلبًا في مسرى تعليم الفلسفة في المجتمع اللبنانيّ. فالناس في لبنان ما تعوّدوا أن يتّكلوا على الفكر لينهضوا بأكلاف معيشتهم، ولا هم آنسوا في الفلسفة القدرة الذاتيّة على تقويم الأوضاع وتغيير مجرى الأحداث[٢٣]. إنّهم في واقعيّتهم السياسيّة يدركون أنّ التاريخ اللبنانيّ والعربيّ مفطورٌ على الالتواءات والمفاسد والتسويات المذلّة[٢٤]. ولذلك لا يُقبلون طوعًا على تعلّم الفلسفة وممارستها فعلاً حضاريًّا راقيًا به يُخضعون الواقع لرفعة المثال الإنسانيّ.

وينضاف إلى هذا كلّه أنّ صورة الفيلسوف في المخيال اللبنانيّ الشعبيّ تماهي صورةَ الإنسان المنفرد الغريب المنعزل في صومعة الفكر العقيم[٢٥]. وندر أن عاين اللبنانيّون في الفيلسوف تألّقًا في الإسهام على غير استغراب للذات، وانخراطًا في المجتمع على غير مفسدة في المسلك. وفي زمن الأنانيّات اللبنانيّة المستفحلة، كفّت الفلسفة عن أن تكون الملاذ الرفيع لأهل الحكمة والطهارة. أمّا إذا اختبر بعض اللبنانيّين الحاجة الصادقة إلى بعض من هذه الحالة المثاليّة، فركونهم الأوّل هو إلى الدين، به يستظلّون يأسًا وقنوطًا، وإليه يفزعون تلبيةً لغريزة الاحتضان الجماعيّ وحاجة اليقين الغيبيّ.

تعليم الفلسفة في سياق وضعيّة الجامعة اللبنانيّة

لا يخفى على أحد ما ابتُليت به الجامعة اللبنانيّة من آفات جمّة. وليس المقام هنا مقام الإدانة. غير أنّ الموضوعيّة العلميّة تقتضي أن يدرك المرء ارتباط إشكاليّة تعليم الفلسفة بوضعيّة الجامعة اللبنانيّة الرازحة تحت وطأة المشكلات الإداريّة والثُّغَر المسلكيّة[٢٦]. وممّا لا ريب فيه أنّ أعظم مصائب الجامعة اللبنانيّة خضوعها للمشيئة السياسيّة اللبنانيّة. فالجامعة اللبنانية فقرّتها دواهي المفاسد السياسيّة في المجتمع اللبنانيّ. وهذا من أغرب

٢٣ ليس من المستغرب، والحال هذه، أن يربط الإنسانُ العربيّ على وجه العموم والإنسانُ اللبنانيّ على وجه الخصوص مصيرَ الفلسفة العربيّة المقبلة بأثر الفائدة التغييريّة التي يمكن أن يستحصلها منها حتّى إنّه طفق «يرى معيار صدق الحقيقة في الفلسفة وفي غيرها كثرة القائلين بها ومقدار الفائدة التي يجنيها منها». انظر: خضرة، ص ٣١.

٢٤ «لم تكن فلسفتنا أنسنةً ونقدًا للأوضاع التي أنتجت الاغتراب عن الواقع، وإنّما تكنولوجيا جديدة أجهزت على الإنسان وطمست فيه منافذ الحرّيّة وينابيع الصبوات الأولى إلى الانعتاق. لم تكن حداثتنا روحًا جديدة وعقلاً متحرّرًا من الوصاية والمرجعيّات المتعالية، بل كانت تحديثًا شكليًّا وآلةً لم تغيّر نظرتنا إلى ذاتنا وإلى العالم». انظر: دلباني، ص ١٠٣.

٢٥ منذ أيّام ابن باجه يُسأل الفيلسوف العربيّ عن موقعه في المجتمع، إذ ما فتئت تُطرح «مشكلة الحياة الاجتماعيّة للفيلسوف، أي مشكلة مواجهة التفكير الفلسفيّ للواقع الاجتماعيّ. ونُظر إليها كجزء أساسيّ من طبيعة الفلسفة نفسها. وآية ذلك أنّ الفيلسوف إنسانٌ غريبٌ في وطنه وبين أبناء جلدته. وهو يعيش بين أناس هم أشبه بالوحوش الضارية لأنّهم لا يَقبلون وجود من يخرج على شريعتهم». انظر: إسبر، ص ٨٥.

٢٦ من الدراسات الرصينة والجريئة التي أنشئت في واقع الجامعة اللبنانيّة البحثُ الذي صاغه ناصيف نصّار ونشره في كتابه **في التربية والسياسة: متى يصير الفرد في الدول العربيّة مواطنًا؟**، ط ٢ (بيروت: دار الطليعة، ٢٠٠٥)، ص ٢١٥-٢٥٥. ويذكر الكاتب نفسه في هذه الدراسة الأبحاث والمشاريع التي اقترحت لإصلاح الجامعة اللبنانيّة والتي يثمّن هو جهود أصحابها الصادقة، ومنها الملحق الذي نُشر في جريدة **النهار** في ١٩ شباط/ فبراير ٢٠٠٢ وعنوانه «الجامعة اللبنانيّة: رعاية الاحتضار»، ومبادرة الهيئة اللبنانيّة للعلوم التربويّة التي نشرت خلاصة أبحاثها في كتاب عنوانه **قضايا الجامعة اللبنانيّة وإصلاحها** (١٩٩٩). ويمكن المرء أن يضيف إلى هذا كلّه الدراسات والمقالات والمداخلات التي يشمّر لها رهطٌ من أساتذة الجامعة، ومنهم على سبيل المثال لا الحصر عصام خليفة وأحمد بيضون وشارل شرتوني وملحم شاوول وغيرهم.

الأوضاع وأشدّها إرباكًا. ومن جرّاء هذا الخضوع أو الإخضاع، تتعثّر سبُل الإدارة والرقابة والمتابعة والتجديد والابتكار. ولشدّة انحصار القرار الأكاديميّ وتكاثر أعداد الطلاّب والأساتذة وانتشار الفروع في المناطق اللبنانيّة، أضحى من المستحيل أن يتصوّر المرء سبُلاً إداريّة معاصرة تتدبّر شؤون الجامعة اللبنانيّة تدبّرَ الاطّلاع الواثق والمعرفة الفطنة والملاحقة الفاعلة والتطوير الصائب.

ولا مناص من أن يؤثّر هذا كلّه في مسرى التعليم والبحث في الجامعة اللبنانيّة، ولاسيّما في حقول العلوم الإنسانيّة، ومنها حقل تعليم الفلسفة. فالجامعة اللبنانيّة ينقصها تصوّرٌ فكريٌّ شاملٌ لمقام الإنسان والمجتمع ولحركة التاريخ. والافتقار إلى مثل هذا التصوّر يُفقد تعليم الفلسفة القدرة على الاستناد إلى مرجعيّة فكريّة تُتيح لأقسام الفلسفة أن ترتّب مواقع الصدارة في اعتماد المقرّرات والموادّ وطرائق التعليم ومنهجيّات البحث. وهذا كلّه يولّد في نفوس الأساتذة والطلاّب ضربًا من التنازع والتوتّر والتضارب. وقد تؤثّر هذه الضبابيّة الفكريّة في تقهقر مستوى الأداء التعليميّ ومستوى الأبحاث.

تعليم الفلسفة في حدّة التوتّر الناشط بين الفكر العربيّ والفكر الغربيّ

بيد أنّ المشكلة هي أخطر نشوبًا في عمق الثقافة العربيّة. فالفكر العربيّ المعاصر ما انفكّ يعاني قصورًا مقلقًا في التعبير الأصليّ عن ذاتيّة الإنسان العربيّ والاجتماع العربيّ. ولذلك ينشأ ضربٌ من الصراع الحادّ بين ضرورة الاعتراف بصوابيّة الفكر الغربيّ في التعبير عن حقائق الواقع الإنسانيّ وضرورة الاعتصام بالاختبار الفكريّ العربيّ في التعبير عن هذه الذاتيّة. وبما أنّ مثل هذا الاختبار لا يرقى إلى مستوى الإصابة الفكريّة التي فازت بها العلوم الإنسانيّة والعلوم الوضعيّة في الغرب المعاصر، فإنّ الفلسفة العربيّة المعاصرة مُكرهةٌ في الكثير من الأحيان على الاستغاثة بمكتسبات هذه العلوم الغربيّة[٢٧].

ونظرًا إلى مثل هذا التوتّر، يعاني تعليم الفلسفة في الجامعة اللبنانيّة ضروبًا شتّى من الالتباس، فالمذاهب الفلسفيّة التي يستعرضها البرنامج التعليميّ، ولاسيّما في المرحلتين الأولى والثانية من المراحل الثلاث (أمد)، لا يمكن استيعابها في غربتها الوجوديّة واللغويّة والمعنويّة. فهي نشأت في غير البيئة اللبنانيّة والعربيّة، وجرى الإفصاح عنها في غير اللغة العربيّة، وحملت إلى الوعي الإنسانيّ فهمًا للواقع ينظُمه منطقٌ هو غيرُ منطق الفهم العربيّ السائد. ولهذه الأسباب مجتمعةً يستصعب طالب الفلسفة في الجامعة اللبنانيّة إدراك السياقات الوجوديّة والتاريخيّة واللطائف المعنويّة والخصائص التعبيريّة والمضامين المجرّدة المتميّزة التي تنطوي عليها مثل هذه المذاهب.

ومن أخطر صعوبات تعليم الفلسفة في الجامعة اللبنانيّة، في سياق المواجهة الحادّة بين الفكر العربيّ والفكر الغربيّ، صعوبة التضلّع من اللغات الأجنبيّة الحيّة التي أظهرت قدرًا عظيمًا من الطاقة التعبيريّة عن مضامين هذه المذاهب، وفي طليعتها الألمانيّة والفرنسيّة والإنكليزيّة. ولا يستطيع طلاّب الفلسفة أن يركنوا إلى الاجتهادات

---

٢٧ يرفض غير فيلسوف من الفلاسفة العرب المعاصرين حتميّة اللجوء إلى الفكر الغربيّ، «وكأنّ المتفلسف العربيّ لا يستطيع أن يثبت نفسه فلسفيًّا إلاّ عبر الآخر الأوربّيّ وعبر لغة هذا الآخر الأوربّيّ». انظر: إسبر، ٢٠١١، ص ٩٤. غير أنّ فضيلة الاتّضاع المعرفيّ تقتضي فينا الاعتراف بأنّ ما بلغته العلوم الوضعيّة والإنسانيّة في المجتمعات الغربيّة المتقدّمة قد سبق أن تحوّل إلى مكتسب حضاريّ فذّ لا بدّ من الإقبال عليه واستنطاقه والاتّعاظ به قبل ادّعاء القدرة على اجتيازه وتخطّيه. ومن المفيد في هذا السياق التأمّل في فكرة الاستقلال الفلسفيّ التي نادى بها ناصيف نصّار والتي تجمع جمعًا جريئًا بين الأصالة والتجديد. انظر: ناصيف نصّار، **طريق الاستقلال الفلسفيّ**، ط ٣ (بيروت: دار الطليعة، ١٩٨٦).

اللغويّة التي تُفرج عنها أقلام بعض الفلاسفة العرب المعاصرين(٢٨). فهي اجتهاداتٌ فرديّةٌ ما حظيت حتّى الآن بتصديق رسميّ وبمكانة حقيقيّة في أسماع المجتمعات العربيّة. وقد تنقلب الموادّ الفلسفيّة أشبه بمناطق فكريّة مستهجنة يستصعب الطالب اللبنانيّ بلوغها والإقامة فيها؛ فإمّا يجانبها، وإمّا يقيم فيها إقامة الغريب. وفي كلتا الحالتين لا يقوى على التفكّر الرصين فيها لأنّه لا يستعذب الانخراط في مسالكها الوعرة.

تعليم الفلسفة في حدود واقع أساتذة الجامعة اللبنانيّة

ومن مشكلات تعليم الفلسفة في الجامعة اللبنانيّة وضعيّة أساتذة الفلسفة الذين ينتمون إلى المجتمع اللبنانيّ، ويشاطرونه علله ومصائبه وانعطاباته وأحلامه وتطلّعاته. ومن الحقائق الثابتة في هذا السياق أنّ أساتذة الفلسفة اللبنانيّين تصيبهم على وجه العموم عدوى السياسة اللبنانيّة والتحزّب الطائفيّ. ولذلك ندر فيهم من تسامى على الولاءات الضيّقة. ومن الجليّ أنّ الولاء السياسيّ يربك العقل الفلسفيّ ويُفقده الطاقة على النقد الصافي الموضوعيّ، ويحرمه التفرّغَ الفعليّ للمطالعات الفلسفيّة الرصينة والأبحاث الفكريّة الرائدة.

ويعلم الجميع في الجامعة اللبنانيّة أنّ أقسام الفلسفة فيها شهدت نهضةً فلسفيّة جليلةً في مسرى الجيلَين الأوّل والثاني من أساتذتها الذين كانوا يولون مقام الصدارة لمواكبة الإصدارات الفلسفيّة العالميّة وللبحث الفلسفيّ الشخصيّ والإنتاج الفكريّ الذاتيّ. أمّا الجيل الثالث، فلقد صاحبته الحرب اللبنانيّة وأثّرت فيه أيّما تأثير، فإذا به منقادٌ عنوةً إلى التعثّر بإرباكات هذه الحرب وآثارها المقيتة، يصرف جهده في البحث عن ضمانات سياسيّة له وفي تعزيز موقعه الاجتماعيّ، مرجئًا البحث الفكريّ إلى ما يفترضه من أزمنة سلام ورخاء قد تُفرج عنها الأوضاع المحلّيّة والإقليميّة.

ومن نتائج هذا الإهمال الفكريّ في أوساط الجيل الثالث من أساتذة الفلسفة اللبنانيّين الإعراض عن الاشتراك في المؤتمرات الفلسفيّة المحلّيّة والإقليميّة، وخصوصًا الدوليّة منها، حيث تتقارع الكفاءات وتتقابل الإنجازات وتتواجه النظرات في روح من الاتّضاع العلميّ والتملّك المعرفيّ. ويعزو بعضهم أسباب مثل هذا الإعراض إمّا إلى الإحباط الفكريّ، وإمّا إلى الكسل الفلسفيّ الذاتيّ، وإمّا إلى التقاعس الإداريّ في الجامعة اللبنانيّة.

ومن أعراض هذه الوضعيّة الفلسفيّة المقلقة أنّ معظم أساتذة الفلسفة في الجامعة اللبنانيّة يخوض في ميادين الموادّ الفلسفيّة التعليميّة من غير إكباب وإلمام وتخصّص. ويندر أن يواظب أستاذ الفلسفة على تعليم مادّة فلسفيّة تخصّصيّة يجلّي فيها حتّى يصبح المرجع الأكبر لها في الأوساط الجامعيّة اللبنانيّة. وقلّما يواظب الأساتذة على الغوص في أبعاد الأطروحة الأصليّة التي أنالتهم شهادة الدكتوراه.

وثمّة ظاهرةٌ مربكة قد ترسم لتعليم الفلسفة في الجامعة اللبنانيّة مصيرها المحتوم في المقبل من السنوات، ألا وهي ازدياد أعداد الدكاترة المتخرّجين في الجامعة اللبنانيّة عينها، وفي بعض الجامعات العربيّة والإيرانيّة. ومن مخاطر هذا التكاثر اكتفاء هؤلاء الدكاترة باللغة العربيّة أو الفارسيّة، واقتصار خبراتهم الأكاديميّة على امتهان التعلّم والتعليم في البيئة الجامعيّة اللبنانيّة أو العربيّة، واكتفاؤهم القسريّ بالاطّلاع على ما تيسّر من الأعمال الفلسفيّة العالميّة المعرّبة.

ومن النتائج المستكرهة التي تستتليها أوضاع الأساتذة هذه امتهانُ تعليم الفلسفة على طريقة التلقين

٢٨ «ولكنّ العرب المعاصرين لم يجهدوا أنفسهم في ما يمكن أن يستنبط من هذه اللغة لتعريب المصطلحات الفلسفيّة الأوروبيّة ذات المعنى المشترك بين شعوب البشريّة، بوصف هذا المعنى معبّرًا عن الروح الإنسانيّ الشامل. كما لم يجهدوا أنفسهم في ما يمكن أن يُستنبط من كتب علماء اللسانيّات العرب، الجرجانيّ والرومانيّ والخليل بن أحمد الفراهيدي وعثمان بن جني وغيرهم، لإبداع نظريّة عالميّة في فلسفة اللغة (في الهيرمنيوطيقا والسيمانطيقا والفوناطيقا)، على غرار المدارس الأوروبيّة المعاصرة في فلسفة اللغة». انظر: خضرة، ص ٣٥.

التقليديّ الكلاسيكيّ الحرفيّ السطحيّ التكراريّ. وفي هذه الطريقة كثيرٌ من الشوائب والثُّغَر والالتواءات. وألطف ما يقال فيها إنّها تثبّط عزيمة طلاّب الفلسفة، وتكاد تزهق فيهم رغبة البحث والتفكير والمواظبة على المطالعة والاستنارة.

تحليل الموادّ والمقرّرات والأُمْلِيات في برنامج تعليم الفلسفة

اجتهدت كلّيّة الآداب والعلوم الإنسانيّة في الجامعة اللبنانيّة في تجديد البرنامج التعليميّ الفلسفيّ بحسب مقتضيات التطوّر والتجديد التي استنسبتها الجامعات الغربيّة. ووُفّقت اللجان في اقتراح بعض المسارات والموادّ والمقرّرات التي تواكب حركة التجدّد في الفكر الفلسفيّ العالميّ، فأتى البرنامج الجديد حاملاً لبعض من التنوّع المفيد، ولاسيّما في تفريع المسارات التعليميّة ابتداءً من الفصلين الخامس والسادس، حيث انطوى البرنامج على أربعة مسارات تعليميّة اختياريّة (الفلسفة العامّة، الفلسفة والعلوم السياسيّة والاجتماعيّة، الفلسفة وعلم النفس، الفلسفة والإعلام والتوثيق) ينخرط فيها طالب الفلسفة وفاقًا لرغبته وطاقته وتطلّعه البحثيّ والمهنيّ.

ومن فوائد هذا التنويع ربطُ الفلسفة بحقول العلوم الإنسانيّة الأخرى، وجعلها في متناول الطلاّب الراغبين في الفوز بتصوّر فلسفيّ مفيد للحياة الإنسانيّة في مختلف تجلّياتها التاريخيّة. بيد أنّ مشكلتها الأساسيّة تكمن في التباس الصلة التي تربطها بموادّ الفصول الأربعة الأولى، وهي مقرّرات التعليم الأساسيّة المرتبطة بتاريخ الفلسفة وبالمنطق والإبستمولوجيا والأخلاق. فإذا استثنى المرء المسار الأوّل (فلسفة اللغة والتأويل، الفلسفة والدين والقضايا المعاصرة، مناهج التفكير الفلسفيّ، فلسفة التاريخ، فلسفات الكائن، قضايا ومشكلات فلسفيّة)، وهو مسار الفلسفة العامّة الذي ينطوي على الموادّ المرتبطة عضويًا بموادّ الفصول الأربعة الأولى، فإنّ المسارات الثلاثة الأخرى تنبسط في حقول خاصّة هي غير حقل التفكّر الفلسفيّ المحض، ولو أنّها تستدعي التبصّر الفلسفيّ الناقد. ولكنّ سمة الاختصاص التي تميّزها قد تربك أساتذة الفلسفة في قدرتهم على الخوض فيها وإبلاغها إلى الطلاّب إبلاغًا أمينًا متمكّنًا.

ومع أنّ استدخال هذه المقرّرات القريبة بمضامينها من حقول العلوم الإنسانيّة الأخرى قد يفيد الطلاّب إفادةً جمّة، فإنّ التباس الصلة التي يمكن أن تربطها بالفلسفة، بما هي حقلُ اختصاص مستقلّ، قد يضعف اعتناء الطلاّب باختصاصهم الأوّل، ويحيد بهم عن خصوصيّة التفكّر الفلسفيّ. وهذا أمرٌ تقترن خطورتُه بما قد ينتاب أساتذة الفلسفة من سوء إدراك للمشهد المعرفيّ الأوسع الذي يشتمل على جميع المعارف المحصّلة في العلوم الإنسانيّة. وليس المطلوب من أساتذة الفلسفة الإلمام بجميع فروع العلوم الإنسانيّة، بل القدرة على ربط خلاصات هذه العلوم بمسرى التفكّر الفلسفيّ الخاصّ. فإذا انعدم هذا الربط في أذهان الطلاّب، كفّوا عن التثبّت من خصوصيّة التفكّر الفلسفيّ، ونشأت في أذهانهم مقاطعاتٌ معرفيّة مستقلّة متضاربة ضاعفت من إرباكهم الفكريّ والوجوديّ.

وعلاوةً على هذا، فإنّ المشكلة الكبرى في هذه المقرّرات والموادّ والأُمْلِيات تكمن في التباس المحتويات التي يُفترض إبلاغها إلى الطلاّب. ومع أنّ اللجان صاغت شيئًا من التوصيف الإجماليّ لأغلب هذه المقرّرات، فإنّ سلامة المسرى التشاوريّ في صوغ البرنامج التعليميّ تقتضي النهوض بورشة عمل مشتركة بين جميع فروع الفلسفة في الجامعة اللبنانيّة. فلا يُكتفَى بالخطوط العامّة التي رسمتها اللجان في توصيفها المقتضب، ولا يُكتفَى باستنهاض الأساتذة فرديًّا إلى توصيف تفصيليّ للموادّ التي يدرّسونها، بل يجب إشراك جميع أساتذة الفلسفة

في عمل جماعيّ يُفرَزون فيه بحسب اختصاصاتهم الفلسفيّة إلى فرق تخصّصيّة تَعمد هي إلى توصيف المقرّرات، وضبط مراجعها ومستنداتها، وتحديثها، وانتهاج طرائق التدريس الملائمة لطبيعة الموادّ الفلسفيّة.

وإذا ما تفحّص المرء الموادّ المستدخلة في الفصلين الأوّل والثاني من الماستر، فإنّ العناوين التي يقع عليها تنبئ عن مخاطر التكرار المملّ لموادّ الإجازة. وأمّا العبارة الساترة لخبايا هذه المقرّرات، فهي عبارة «حلقة بحثيّة». ومع أنّ المراد بهذه الحلقات في الجامعات الغربيّة هو قراءة التراث الفلسفيّ قراءةً نقديّة تجديديّة، وتناوُل الواقع الإنسانيّ المستجدّ في حقول الاختبار الفكريّ والأخلاقيّ والدينيّ والاجتماعيّ والسياسيّ والفنّيّ تناولَ النقد والتقويم والاستشراف، فإنّ الاكتفاء بحلقات بحثيّة في الفكر اليونانيّ القديم والفكر الوسيطيّ والفكر الحديث والفكر المعاصر إنّما يشبه الرغبة في استكمال ما سقط شرحه في سنوات الإجازة الثلاث. وفي حين أنّ التوجّه الحاليّ في فروع الفلسفة الخمسة يقضي بتناول النصوص الأصليّة في هذه الحقب التاريخيّة وقراءتها وتأوّلها، غير أنّ هذا الجهد ينبغي أن يكون الأستاذ والطالب قد اضطلعا به في سنوات الإجازة.

ويستوقف المرء بعضٌ من التكرار المربك في عناوين المقرّرات المستدخلة، فيعسر عليه تمييز مضامين الموادّ بعضها من بعض. والمثال الأشدّ إظهارًا لمثل هذا التكرار هو مادّة الحضارات وقد ظهرت على تعاقب الفصول والحلقات في مسمّيات شتّى؛ فالفصل الثاني من الإجازة ينطوي على مقرّر إلزاميّ اسمه «فلسفة الحضارات»، والفصل الثالث من الإجازة يقترح مقرّرًا اختياريًّا اسمه «العولمة وحوار الحضارات»، والفصل الثاني من الماستر يدرج في مسار الفلسفة والإعلام الثقافيّ والتوثيق مقرّرًا اسمه «ثقافة وحوار الحضارات»، والفصل الثالث من الماستر يفرض مقرّرًا إلزاميًّا اسمه «حلقة بحث في الفلسفة والحضارة»، ويستدرك الاعتراض بإضافة العبارة المبهمة «قضايا وإشكاليّات». ويقع المرء على التكرار المربك عينه في مادّة تحليل النصوص؛ فالفصل الأوّل من الإجازة يخيّر الطالب بين مقرّرات ثلاثة منها مقرّرٌ اسمه «نصوص ومصطلحات فلسفيّة»، والفصل الثاني من الإجازة يقترح على الطالب اختيار مقرّر اسمه «العلوم البيانيّة: نصوص ومصطلحات فلسفيّة باللغة العربيّة»، والفصل السادس من الإجازة يُدرج في مسار الفلسفة العامّة مقرّرًا اسمه «تحليل نصوص فلسفيّة حديثة ومعاصرة»، والفصل الثاني من الماستر يستدخل في مسار الفلسفة العامّة والبحث العلميّ مقرّرًا اسمه «تحليل نصوص فلسفيّة ومصطلحات باللغة الأجنبيّة». ويصحّ الاعتراض عينه في مسألة الحلقات البحثيّة التي تتناول حقب الفكر الفلسفيّ القديمة والوسيطيّة والحديثة والمعاصرة، إذ يعود الطالب في الماستر إلى مقرّرات تتناول الحقب التاريخيّة عينها في إطار منهجيّة الحلقة البحثيّة (حلقة بحث في تاريخ الفلسفة القديمة والوسيطة، حلقة بحث في تاريخ الفلسفة العربيّة المشرقيّة والمغربيّة، حلقة بحث في تاريخ الفلسفة الغربيّة الحديثة والمعاصرة). ويتكرّر الأمر عينه في حقول المعرفة الفلسفيّة الأخرى، إذ يقع الطالب على حلقات بحث في السياسة وفي الأخلاق، وفي الفينومنولوجيا والوجوديّة، وفي التيّارات والمذاهب الفلسفيّة المعاصرة، وفي سواها من الحقول التي سبق للطالب أن ارتادها في سنوات الإجازة. والقصد من هذا كلّه أن يعمد الأساتذة إلى الخوض في مسائل جديدة لم يتطرّقوا إليها في سنوات الإجازة. غير أنّ استعادة الحقبة التاريخيّة عينها، أو الحقل المعرفيّ نفسه، تحمل في مطاويها مخاطر التكرار والتوسّع المضجر في القضايا التي سبق للطالب أن اطّلع عليها في أبحاثه وقراءاته في غضون سنوات الإجازة.

واتّقاءً لمثل هذا التكرار، استدخلت اللجان بعضًا من المقرّرات الجديدة التي تنسلك في اختصاصات علم النفس وعلم الاجتماع وعلم السياسة وعلم الاقتصاد والإعلام. فأتى مثل هذا التجديد، وخصوصًا في برنامج الماستر، أشبه باستحداث مسرى تعليميّ يوازي، على شيء من المنافسة، المسرى التعليميّ الفلسفيّ، إذ انبسطت هذه الموادّ الجديدة في حقول معرفيّة مستقلّة عن حقل المعرفة الفلسفيّة البحتة. ويكفي الاطّلاع على بعض المسمّيات

حتّى يدرك المرء مبلغ الحرج في مواءمتها للتفكّر الفلسفيّ الخالص. ومن هذه المسمّيات نظريّات العدالة ورأس المال الاجتماعي والرفاه، وعلم نفس الاتّصال والإعلام، ومدخل إلى العلاقات العامّة والإعلان، والاتّصال بواسطة الرموز، وتحليل المعلومات والوثائق واستخدامها، والإعلام والقضايا العربيّة المعاصرة، والاقتصاد العالميّ والتنمية، وعلم النفس اللغويّ، وديناميّة الجماعة، والإعلام والتكنولوجيا والمجتمع، والإعلام الإلكترونيّ والأقمار الصناعيّة للاتّصالات، والأنظمة الإعلاميّة، وعلم نفس المؤسّسات المدرسيّة، وعلم اجتماع التربية، والبثّ الفضائيّ المباشر، والإعلام المرئيّ والمسموع والمكتوب، والمشهد الإعلاميّ العربيّ والعالميّ، والثقافة والتراث والسياحة... إلخ. ومشكلة هذه الموادّ الجامعيّة المستدخلة أنّها تُربك الطالب، إذ تُشعره بأنّ هناك موادّ فلسفيّة محضة قد تغيب في ذهنه صلتُها بالواقع الإنسانيّ، وموادّ معرفيّة أخرى تتّسم بالسمة الحياتيّة والوجوديّة لأنّها تُعنى بقضايا الناس، ولكنّها لا تحتمل المقاربة الفلسفيّة. فإذا بالطالب يتنازعه موقفان؛ فإمّا الأمانة للتفكّر الفلسفيّ المحض والتسامي على جزئيّات الاختبارات الإنسانيّة الحياتيّة، وإمّا الاقتراب من واقع الناس ومعايشته فكريًّا في استطلاع المعرفة في هذه الحقول والابتعاد عن التطلّب الفلسفيّ المحض.

ومن الالتباسات التي تعتري البرنامج التعليميّ الفلسفيّ الجديد احتمال الاجتهاد المفتوح في بعض الموادّ والمقرّرات التي يتّصف عنوانها بصفة الإجمال والشمول، ومن هذه المقرّرات "قضايا ومشكلات فلسفيّة" (الفصل الخامس من الإجازة)؛ فلسفة الفكر الدينيّ (الفصل الثالث من الإجازة)؛ الفلسفة والدين والقضايا المعاصرة (الفصل الخامس من الإجازة). ومن هذه الالتباسات إطلاق صفة الفلسفة على حقول من المعرفة لا تحتمل بيسر مثل هذا الانتساب. ومن أكثر الاقتراحات التباسًا في هذا السياق المقرّر الذي يربط بين الفلسفة والموارد البشريّة وتخطيط المدن والعمل في البلديّات (مسار الفلسفة والعلوم السياسيّة والاجتماعيّة في الفصل الثاني من الماستر)، وفلسفة الإعلام (مسار الفلسفة والإعلام والتوثيق في الفصل السادس). وقد ينطبع في ذهن الطالب أنّ اللجوء إلى عبارة الفلسفة هي حيلةٌ من حيَل تشريع الطابع الفلسفيّ للمادّة المقترحة. والمعلوم أنّ الفكر الفلسفيّ مستنهضٌ من صلب دعوته إلى مقاربة جميع حقول الوجود الإنسانيّ مقاربةَ الاستيضاح والنقد والتقويم والاستشراف. غير أنّ إقحام الفلسفة في جميع الميادين قد يُفقد الفلسفةَ خصوصيّتها ويجعلها خاضعةً لملابسات التفكّر اللصيقة بسائر العلوم الإنسانيّة. وعلاوةً على هذا، فإنّ الخوض في مثل هذه المقاربات الفلسفيّة المتشعّبة تقتضي بأستاذ المادّة إلمامًا عميقًا بطبيعة المعارف التخصّصيّة التي يستتليها البحث في هذه الميادين. وهذا الأمر صعبُ التحقّق في مسرى التخصّص الفلسفيّ الكلاسيكيّ الذي اختبره معظم أساتذة الفلسفة في الجامعة اللبنانيّة.

وفي جميع الأحوال، يجدر بموادّ التعليم الفلسفيّ في مقرّرات الإجازة والماستر والدكتوراه (أمد) أن تنشّئ الطالب على ضروب ثلاثة من التفقّه. الضرب الأوّل يُعنى بتمكين الطالب من المفاهيم والاصطلاحات وأنساق التفكير، والضرب الثاني يعين الطالب على إدراك حركة التطوّر التاريخيّ للفكر الفلسفيّ، فيما الضرب الثالث يهيّئ الطالب للتفكّر الرصين في إشكاليّات الحياة الاجتماعيّة والثقافيّة والسياسيّة في نطاق الاختبار المحلّيّ والإقليميّ والعالميّ. ومن ثمّ، ينبغي للموادّ والمقرّرات والأُمْليات أن تتّصل اتّصالاً وثيقًا بخلاصات الأبحاث العلميّة في العلوم الوضعيّة وفي العلوم الإنسانيّة. ويجدر بأساتذة الفلسفة أن يزوّدوا الطلاّب بمضامين هذه الخلاصات ويُطلعوهم على المصادر الحديثة التي تنطوي على آخر المكتسبات في ميادين اختصاصهم. ومع أنّ جميع الأساتذة ليسوا قادرين على التجديد المعرفيّ الفلسفيّ، فإنّ ألزم الواجبات التي تقتضيها دعوتُهم التعليميّة تفرض عليهم، في أدنى متطلّباتها، أن يبلّغوا الطلاّبَ مضامينَ هذه الخلاصات التي أفضى إليها أهلُ الفكر في الجامعات المتقدّمة.

تعليم الفلسفة في إشكاليّات طرائقه ووسائله وإمكاناته العمليّة

من صعوبات تعليم الفلسفة في الجامعة اللبنانيّة أنّ أصحاب التدبير الإداريّ في الكلّيّة والأساتذة والطلّاب فيها لم يواكبوا مواكبةً رصينة تطوّر مناهج التعليم الذي اختبرته الجامعات الغربيّة في نطاق برنامج الأرصدة الجديد في الإجازة والماستر والدكتوراه (أمد). ويمكن المطّلع أن يعزو أسباب التعثّر في تعليم الفلسفة إلى طائفة من الاعتبارات تتّصل أوّلاً بوضعيّة الأساتذة وقابليّتهم المتضائلة للإصلاح الجذريّ في طرُق التعليم، وتتّصل ثانيًا بالبنية القانونيّة التي استنبطتها كلّيّة الآداب والعلوم الإنسانيّة في عزمها على استصلاح التعليم في الفلسفة وسائر العلوم الإنسانيّة، وتتّصل ثالثًا بالبنية المادّيّة التحتيّة التي تقوم عليها الأقسام والفروع في هذه الكلّيّة، وتتّصل رابعًا بوضعيّة الطلّاب وأحوال انتمائهم إلى المجتمع اللبنانيّ. ومع أنّ الخوض في تحليل مظاهر التعثّر في هذه القطاعات الأربعة قد ينطوي على شيء من المجازفة والتسرّع والإجحاف، فإنّ التطلّب المعرفيّ يقتضي الخوض في هذا الغمار.

ومن أسباب التعثّر في وضعيّة الأساتذة، عطفًا على ما سبق ذكره في هذا السياق، أنّهم متوزّعون إلى طائفتَين؛ فهم إمّا من الجيل القديم الذي درس في الجامعات الغربيّة على أصول المنهاج القديم، وإمّا من الجيل الجديد الذي تخرّج في الجامعة اللبنانيّة. وفي كلتا الحالتَين يندر في هؤلاء الأساتذة من حصّل علمه في الجامعات الغربيّة السائرة على المنهاج الجديد. ومن ثمّ، فإنّ اعتماد المنهاج الجديد أتى في صورة التنقيح السطحيّ، لا في هيئة الإصلاح البنيويّ في نظُم التعليم الفلسفيّ وآليّاته وطرائقه.

وبالرغم من الجهود الصادقة التي يبذلها أساتذة الفلسفة في الجامعة اللبنانيّة لتنشئة الطلّاب على الفهم الفلسفيّ، وتشويقهم وحضّهم على احتراف العمل الفلسفيّ، فإنّ طرُق التعليم الفلسفيّ ما فتئت تعوزها قدرةُ القراءة التحليليّة القادرة على الربط بين الإنتاجات الفكريّة المعاصرة والأحداث الكونيّة المواكبة. وهو ربطٌ يتيح للطلّاب إدراك المقام الخطير الذي يضطلع به التفكّر الفلسفيّ حين يتناول الواقع الإنسانيّ. وممّا ينتاب التعليم الفلسفيّ أيضًا من أعراض التعثّر العجز عن سَوق الأمثلة التاريخيّة الخليقة باستيضاح مضامين الفكر النظريّ، في حين أنّ الإغراق في التجريد النظريّ يحرم الطلّاب سبُلَ التثبّت الفعليّ من جدارة التفكّر الفلسفيّ في رعاية الوجود الإنسانيّ في عمق منطوياته.

ومن الثُّغَر التي تعتري التعليم الفلسفيّ الافتقار إلى تصوّر معرفيّ ضابط لتنوّع المذاهب والتيّارات يُتيح للطلّاب أن يربطوا ربطًا فطنًا بين المدارس الفلسفيّة. ومردّ هذا الافتقار إلى انحصار تخصّص الأساتذة الفلسفيّ في حقل واحد من حقول المعرفة الفلسفيّة، واقتصار أُمْليّاتهم الفلسفيّة على تناول الفلاسفة عينهم من المنظار الفلسفيّ عينه. وقد يكون من المجدي في هذا السياق أن يتعاقب أساتذة الاختصاصات الفلسفيّة على استعراض الموضوع عينه في حلقات تعليميّة مشتركة، وأن تتضافر أيضًا جهود أساتذة العلوم الإنسانيّة الأخرى على مقاربة المسائل الفلسفيّة في حلقات دراسيّة تخصّصيّة في الماستر والدكتوراه.

وثمّة تعثّرٌ آخر يستتليه إشراكُ الطلّاب في مسرى التنشئة الفلسفيّة. وقد أدخل البرنامج التعليميّ الجديد (أمد) تنويعًا مفيدًا في طبيعة التعليم الفلسفيّ، فوزّع المقرّر إلى حصَص تعليميّة نظريّة وحصَص تعليميّة تطبيقيّة. ومن جرّاء انعقاد أغلب الموادّ الفلسفيّة على طابع نظريّ مغرق في التجريد، فإنّ أساتذة الفلسفة ما انفكّوا يحارون في ابتكار الطرُق التعليميّة التطبيقيّة، ما خلا استنهاض الطلّاب إلى إعداد أبحاث تظلّ هي بعينها نظريّة في تناول بعض المسائل النظريّة في مذاهب الفلاسفة أو التيّارات الفلسفيّة. وقد تنساق بعض الموادّ الفلسفيّة انسياقًا عفويًّا

إلى ترجيح الحصَص التطبيقيّة من جرّاء طبيعتها العمليّة الواضحة المعالم، كمادّة الأخلاق والسياسة وفلسفة الجمال، وأغلب المقرّرات التي استدخلتها اللجان في تفريع الاختصاصات الفلسفيّة إلى مسارات شتّى، منها مسار الفلسفة والعلوم السياسيّة والاجتماعيّة ومسار الفلسفة وعلم النفس ومسار الفلسفة والإعلام والتوثيق.

أمّا في مسألة التعثّر في البنية القانونيّة، فإنّ عقدة العقد تكمن في ضمان الحضور الأكاديميّ الملزم لطلاّب الفلسفة. ذلك أنّ كلّيّة الآداب والعلوم الإنسانيّة في الجامعة اللبنانيّة تستثني من إلزاميّة الحضور بعض الأقسام التي يتبيّن فيها أنّ عدد الطلاّب لا يبلغ النسبة الملائمة التي تتيح التشدّد في مسألة الحضور الإلزاميّ. ومن هذه الأقسام قسم الفلسفة الذي يعاني في الجامعة اللبنانيّة وفي سائر الجامعات الخاصّة في لبنان تقهقرًا مربكًا في الإقبال. وقد يكون بعضٌ من أسباب هذا التقهقر مقترنًا باعتبارات تتخطّى حدود الجامعة اللبنانيّة نفسها. غير أنّ مشكلة التخلّف عن الحضور تظلّ تعثّر الأداء التعليميّ والتعلّميّ في أقسام الفلسفة في الجامعة اللبنانيّة. ويكاد تعليم الفلسفة ينقلب إلى ما هو أشبه بالتعليم الجامعيّ الناشط بالمراسلة أو عبر شبكة الإنترنت. وقد يكون من الأجدى، والحال هذه، أن تستنبط كلّيّة الآداب والعلوم الإنسانيّة أساليب مبتكرة تُعينها على مواكبة طلاّب الفلسفة مواكبةً تليق بخطورة الاختصاص الذي يُقبلون إليه. وتتفاقم خطورة مثل هذا التعثّر القانونيّ حين تتمادى الإدارة الجامعيّة في تسامحها العملانيّ، فتبيح تمديد فترات التسجيل للطلاّب المتأخّرين حتّى انتصاف الفصل الدراسيّ في مطلع كلّ سنة، وهو ما يُربك الأساتذة في معالجتهم لمشكلة الحضور.

ومن معاثر البنية القانونيّة الإبقاء على امتحان الاستلحاق في كلّيّة الآداب، وهو الامتحان الذي ما عاد يتواءم هو والنظام التعليميّ الجديد (أمد) القائم على استنهاض الطلاّب استنهاضًا متدرّجًا إلى الأداء الجامعيّ؛ فالتقييم الذي يحصل عليه الطالب الجامعيّ بمقتضى نظام المقرّرات الجديد يتوزّع على مراحل شتّى، ويستنفر الطالب إلى جهد أكاديميّ مطّرد. ولذلك، يُفترض في العلامة التي ينالها الطالب أن تكون قد تألّفت من مجموع التقييم الذي حصل عليه الطالب في مختلف المراحل التي يُفحص فيها عن كفاءته في استيعاب مضامين الأُمْلِية.

ومن معاثر البنية القانونيّة الافتقار إلى هيئة إداريّة أو بنية تنظيميّة ترعى مصاحبة طلاّب الفلسفة في توجّههم الجامعيّ. فالطلاّب يكتفون بتلقّي الدروس الجامعيّة في الفلسفة من غير أن يتباحثوا وأساتذتهم في الآفاق التحصيليّة والبحثيّة التي يمكن أن تشرّعها لهم الدراسات العليا في الماستر والدكتوراه. ويندر أن تواكب الكلّيّة طلاّب النخبة في الفلسفة، فتصاحب أبحاثهم في الماستر والدكتوراه في لبنان وفي الخارج بحسب كفاءات كلّ واحد منهم وقدراته وحاجات الجامعة اللبنانيّة والمجتمع اللبنانيّ. ويتجلّى هذا التقصير في مستوى الإعداد لأبحاث الماستر، حيث يختار الطلاّب مواضيع أبحاثهم من غير تنسيق بين إدارات أقسام الفلسفة في الفروع الخمسة التي تشتمل عليها كلّيّة الآداب والعلوم الإنسانيّة في الجامعة اللبنانيّة. وقد يكون من الأنسب أن تعمد أقسام الفلسفة في الكلّيّة إلى ترصّد هذه الطاقات الفرديّة والحاجات الأكاديميّة والاجتماعيّة وتنسيق أبحاث الدراسات العليا والدكتوراه تنسيقًا يوفّق بين حرّيّة الطالب في اختيار حقل اختصاصه وضرورات الإسهام في تلبية حاجات الجامعة اللبنانيّة والمجتمع اللبنانيّ.

وفي هذا السياق تجدر الإشارة إلى طبيعة المواضيع التي يختارها طلاّب الفلسفة لدراساتهم العليا في الماستر والدكتوراه. وممّا يستغربه المرء في هذا الاختيار الإقبالُ المتنامي على مسائل الدين والصوفيّة والروحانيّات، وكأنّما الفلسفة أضحت خادمةً للفكر الدينيّ تُستدعَى لا لقيمة ذاتيّة تنطوي عليها، بل لما تحمله من قابليّات معرفيّة تناصر الغيبيّات الدينيّة. وفي هذا كلّه بابٌ للتأمّل والاعتبار، إذ لا يجوز أن تفقد الفلسفةُ من مقامها

المعرفيّ المستقلّ المحايد، فتخضع لمسلّمات إيمانيّة قد يُراد بها تشريع نمط السلوك الاجتماعيّ الطائفيّ السائد في المجتمع اللبنانيّ وفي مجتمعات العالم العربيّ.

وأمّا بالنسبة إلى وضعيّة طلّاب الفلسفة في انتمائهم إلى المجتمع اللبنانيّ، فإنّ مردود هذا التعليم الفلسفيّ يبدو للناظر المحايد قليل الشأن والأثر لاعتبارات شتّى. والعامل الأعظم تأثيرًا في هذا المضمار إنّما هو مشكلة الفقر الاجتماعيّ الذي يصيب أغلب اللبنانيّين من بعد أن قطّعت الحرب اللبنانيّة أوصال المجتمع اللبنانيّ واستشرت الطائفيّة في بنى الإدارة، فأفسدتها وعطّلتها وأخضعتها لأمراء الطوائف ولمصالح الإقطاعيّين وأصحاب الثروات غير الشرعيّة. وممّا لا ريب فيه أنّ هذا الواقع اللبنانيّ الأليم يضطرّ الطلّاب إلى الإعراض عن الفلسفة النظريّة التي فقدت مقامها الشريف الإصلاحيّ في المجتمع اللبنانيّ. وأمّا إذا أقبلوا إليها، فإنّهم، في أغلب الأحيان، يُقبلون إليها إقبال العجز أو اليأس من إمكانات التخصّص في مجالات أخرى. وحين ينخرطون في دراسة الفلسفة، فإنّهم يُضطرّون إلى العمل اليوميّ لسدّ حاجاتهم الضروريّة، ممّا يحرمهم التفاعل الرصين مع استدعاءات الفلسفة واستنهاضاتها التغييريّة. فإذا بهم يستحصلون على شهادة الإجازة بأقلّ مقادير الانتظام الأكاديميّ والأداء الجامعيّ والمثابرة الفكريّة.

ومن معاثر هذه الوضعيّة الطلّابيّة المربكة تقهقرُ مستوى التعليم في المرحلة الثانويّة المعِدّة للتعليم الجامعيّ. وتتجلّى آثار هذا التقهقر في قطاع القراءة والمطالعة وتعزيز نشاط التفكير الشخصيّ. فالطالب اللبنانيّ لا يقرأ على وجه العموم. وأمّا إذا قرأ، فإنّ قراءاته تنحصر في ميادين المعلوماتيّة والأعمال والسيَر الفنّيّة والأزياء والأبراج والقصّة الخياليّة والفضائح السياسيّة. وهذه كلّها ميادين في المعرفة تشلّ القدرة النقديّة في الفرد، وتعطّل فيه طاقات الفهم الصحيح لقضايا الوجود الإنسانيّ العظمى فتكبّله في سلاسل التفاهات والمبتذلات والسطحيّات.

ومن معاثر هذه الوضعيّة أيضًا تضاؤل فرص التوظيف الفلسفيّ الموازي لمهنة التعليم. ذلك أنّ بنية التوظيف في المجتمع اللبنانيّ لا تولي الثقافة الفلسفيّة مقام الصدارة في تعزيز الحصول على وظائف إداريّة ومدنيّة وسياسيّة عالية الشأن. فإذا بالمتخرّجين من طلّاب الفلسفة يعانون الأمرّين من مصاعب الانخراط في البيئة المهنيّة اللبنانيّة، وهو ما يدفعهم إلى الإعراض عن الفلسفة والانسلاك في نشاط مهنيّ لا صلة له بطبيعة الاختصاص الجامعيّ. وقد يسبق مثل هذا الانسلاك اختيارَ الفلسفة كحقل للدراسة الفلسفيّة، إذ غالبًا ما يؤْثِر بعض الشبّان والشابّات، وهم أجراءُ في مهَن متواضعة، أن يزيّنوا أوقات فراغهم بدراسة جامعيّة يأملون منها أن يستحصلوا على مقام المجاز الجامعيّ في أقلّ قدر من الالتزام والعناء. فيختارون من غير تردّد الفلسفة، وفي ظنّهم أنّها أشدّ الاختصاصات الجامعيّة التباسًا معرفيًّا وأرحبها إطلالةً، ومن ثمّ أقلّها استنفارًا للجهد العقليّ وأقربها منالاً. ومن عواقب هذا التعثّر المهنيّ أنّ حامل إجازة الفلسفة يتفوّق عليه حتّى حاملو سائر إجازات العلوم الإنسانيّة، ولاسيّما إجازات الأدب الإنكليزيّ والأدب الفرنسيّ واللغات والترجمة وعلم الاجتماع والتربية وعلم النفس، يتفوّقون عليه في استثمار المجتمع اللبنانيّ لطاقات التوظيف والاستيعاب التي يوفّرها لأصحاب الشهادات الجامعيّة في العلوم الإنسانيّة. ولا جرم أنّ مثل هذا التمييز الظالم تُسأل عنه الذهنيّة الاجتماعيّة اللبنانيّة في ترتيبها لمقامات الإدراك الإنسانيّ ولقيَم العلاقات والأداء والابتكار والفاعليّة الحقّة.

وفي حقل التعثّر الأخير، ألا وهو البنية المادّيّة التحتيّة التي تحمل الجامعة اللبنانيّة، فإنّ مظاهر الانعطاب والتعطّل جليّةٌ للعيان. ورأس المشكلة المركزيّةُ الإداريّةُ المفرطةُ في تحكّمها بمصائر عدد عظيم من الطلّاب (ما يقارب السبعين ألف طالب) والأساتذة (ما يقارب الثلاثة آلاف أستاذ). فالجامعة اللبنانيّة نمت نموًّا عظيمًا، ولكنّها في نظامها وروحيّتها لم تواكب هذا النموّ، بل ظلّت سائرةً على نهجها القديم. واشتدّت حدّة المشكلات حين

أذعنت الجامعة للسلطة السياسيّة اللبنانيّة وللذهنيّة الطائفيّة الفاسدة؛ فإذا ببنيتها التحتيّة تظهر عليها علاماتُ السقم الذي يصيب النظام برمّته. ومن جرّاء التشدّد في المركزيّة الإداريّة، غدا من العسير أن يتصوّر المرء بعضًا من الإصلاح في البرامج التعليميّة والتدابير الأكاديميّة ومناهج البحث المتقدّمة.

وينضاف إلى مثل هذا التعثّر في استنباط القرارات الإصلاحيّة الجريئة تعثّرٌ في تنظيم البنية المعماريّة القادرة على استيعاب هذا النموّ العدديّ الهائل. ونظرًا إلى بطء العمل الإداريّ، فإنّ المجمّعات الجامعيّة في المحافظات تأخّر تنفيذها، باستثناء مجمّع واحد في بيروت. فظلّت أقسام الفلسفة وغيرها من أقسام العلوم الإنسانيّة تستوطن المباني المستأجرة الضيّقة المتصدّعة، حيث تندر صالات التعليم وقاعات الاجتماعات ومكاتب الأساتذة وفسح التلاقي الطلاّبيّ ومباني السكن الطلاّبيّ الجامعيّ. والأدهى في هذا كلّه انعدام التفاعل الأكاديميّ المغني بين الكلّيّات بسبب غياب المجمّعات التي تحتضن الكلّيّات على اختلاف اختصاصاتها. وأمّا إذا قام مجمّعٌ جامعيّ حاضنٌ للكلّيّات، فسرعان ما تسري إليه عدوى التسلّط الطائفيّ والمذهبيّ والحزبيّ، وهو ما يُفقده، في موضع انتمائه الجغرافيّ، القدرةَ على الاستثمار العلميّ الأكاديميّ والإثمار الفكريّ الإصلاحيّ. وغنيّ عن البيان أنّ احتكاك الفلسفة بسائر العلوم الإنسانيّة والوضعيّة هو السبيل الأنجع لاغتنائها الذاتيّ وإغنائها للحقول المعرفيّة الأخرى. وفي هذا تعزيزٌ للتواصل بين طلاّب الفلسفة وطلاّب الاختصاصات الأخرى، وتمكينٌ للفلسفة من ولوج قطاعات المعرفة الإنسانيّة الأخرى تعليمًا وتعلّمًا.

ومن معاثر البنية التحتيّة الافتقار إلى المكتبات المتخصّصة ومختبرات البحث المتطوّرة. والمعلوم أنّ الفلسفة لا تنتعش إلاّ بالقراءة، والقراءة الفلسفيّة لا تستقيم إلاّ بإقبالها على المصنّفات التخصّصيّة، والمصنّفات التخصّصيّة لا بلوغ إليها إلاّ باقتطاع ميزانيّة ضخمة ترصدها الجامعة لاقتناء أمّهات الكتب الفلسفيّة الصادرة في الغرب.

خاتمة: في سبيل تصوّر جديد لمقام الفلسفة التعليميّ في الجامعة اللبنانيّة

رأس الكلام في هذا كلّه أنّ الفلسفة هي ضرورةٌ معرفيّةٌ كيانيّةٌ وبُعدٌ أساسيّ من أبعاد التعليم الجامعيّ في مجمل حقوله. وهي عماد الرؤية الإنسانيّة التي يناط بالجامعة اللبنانيّة أن تستخرجها وتقترحها لإبراء المجتمع اللبنانيّ من أسقامه والارتقاء به إلى مستوى التطلّب الكيانيّ الأسمى الذي يحقّق إنسانيّة الإنسان اللبنانيّ في كامل أبعادها. ومن ثمّ، يليق بالفلسفة أن تخرج من أسوارها الضيّقة في أقسامها الفقيرة لتسري بخفر فاعل في أروقة الكلّيّات العلميّة والمعاهد التطبيقيّة التي تشهد إقبالاً قلّ نظيره. وليس من مستقبل واعد للفلسفة في الجامعة اللبنانيّة وفي المجتمع اللبنانيّ إلاّ بخروجها من ذاتها ودخولها، تعلّمًا وتعليمًا، في نطاق اختصاصات العلوم الإنسانيّة والعلوم الوضعيّة.

وإذا ثبت أنّ الاجتماع اللبنانيّ لا يستقيم إلاّ على أساس رؤية فلسفيّة ملائمة لوضعيّته التاريخيّة ولمطامح أعضائه الرفيعة، وأنّ المجتمع اللبنانيّ اختبر في الزمن المعاصر نشوء مذاهب فلسفيّة رصينة متكاملة تنطلق من الواقع اللبنانيّ والواقع العربيّ، وتناصر حركة الفكر المحلّيّ والإقليميّ، وتُسهم بإسهامها المتواضع في إثرائه[٢٩]، كان لا بدّ من تعزيز مقام الفلسفة في الجامعة اللبنانيّة حتّى تتعزّز حركة التفلسف الرصين في تضاعيف الاجتماع اللبنانيّ، فينشأ جرّاء هذه الحركة وعيٌ لبنانيٌّ عقلانيٌّ حرٌّ خليقٌ ببناء المجتمع بناءً سليمًا واعدًا.

---

٢٩ إذا جازف المرء فاستثنى أهل الفكر والأدب الطليعيّين وأساتذة الفلسفة النابغين، وحصر حلقة الفلاسفة اللبنانيّين المعاصرين المبدعين بخمسة فلاسفة أو ستّة، ذكر في المقام الأوّل شارل مالك ورنيه حبشي وكمال يوسف الحاج وفريد جبر وبولس الخوري وناصيف نصّار. وهؤلاء كلّهم أدركوا أنّ للفلسفة أثرًا طيّبًا في تقويم أوضاع المجتمع اللبنانيّ ورفده بالخلفيّة الفكريّة السليمة الخليقة بنهوضه ورقيّه.

د. عبد الحميد هنية*

التجربة البحثية في مخبر «دراسات مغاربية»

البحث على قاعدة تداخل المنهجيات والاختصاصات

شهادة تُبرز الجوانب العملية لتجربة مخبر «دراسات مغاربية» يقدّمها مدير المخبر في إطلالة على ١٥ عامًا من العمل المتواصل. وهذا المخبر مؤسسة بحثية متخصصة بالعلوم الاجتماعية والتاريخية تابعة لجامعة تونس، يختلط فيها البحثيّ بالتعليمي وتدرس قضايا المجتمعات المغاربية بأدوات العلوم الاجتماعية والتاريخية وبمقاربات ومنهجيات تكاملية عابرة للتخصصات، متنبهة إلى ضرورة الإفلات من إسار النظرة المركزية الغربية، على الرغم من البعد الكوني الذي تحاول أن تسبغه على بحوثها ونتائجها المعرفية، وعلى الرغم من كونها نقطة التقاء شبكة من العلاقات البحثية العربية والعالمية.

تدلف الشهادة إلى بنية المخبر، المؤلفة من الأساتذة الباحثين وطلبة الدراسات العليا، وإلى ما يحكم وضع برامجه وخططه البحثية من ثقافة العمل الجماعي وآلياته، خاصة إدماج الطلبة في منظومة المخبر البحثية، وتوفير ما ينبغي من ضروب التفاعل المحلي والعربي والدولي، الأمر الذي يسهم بقوة في تكوين هؤلاء الطلبة، كما يسهم في إثراء وتعميق ثمار المخبر التي تتخذ هيئة كتب ومقالات ومحاضرات وملتقيات ومشاركات، وفي صقل اختياراته المنهجية المتداخلة الاختصاصات، والنقدية، والكونية النزعة التي ترتاد السبل الوعرة وتستهدف التجديد عبر تبيئة المعرفة.

عندما طُلب مني إنجاز ورقة بشأن التجربة البحثية، التي عرفها فريق «دراسات مغاربية» طوال السنوات الخمس عشرة الماضية، قبلت لأنني رأيت في ذلك فرصة سانحة أراجع فيها مسيرة الفريق على امتداد فترة وجوده وأفكر فيها. وأعترف أن علاقتي بهذا المخبر ذاتية جدًا، لأنني أنتمي إليه ولأنني من مؤسسيه أيضًا. ويرجع لي الشرف أن أكون المشرف على أنشطته منذ البدء. لهذا، سأعمل على تقييم تجربته البحثية، محاولاً بصورة مباشرة أو غير مباشرة إبراز المميزات الأساسية لمشروعه المعرفي والعلمي. فهذا العمل هو إذن بمثابة التقييم الذاتي، بكل ما يحمله من سلبيات الذاتية التي قد تصبح مسيئة له إذا لم أكن يقظًا لخطورة الأمر. ضمانتي الوحيدة في ذلك تتمثل في

* أستاذ في كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة تونس، مدير مخبر «دراسات مغاربية».

وعيي التام، أولًا بذاتية عملي هذا، وثانيًا بجسامة المهمة وصعوبتها. وهو يهدف إلى إبراز الجوانب العملية للتجربة التي أقدم أعضاء الفريق على تحقيقها، وذلك على مستوى البحث الجماعي، والحرفية التي وظفوها لتحقيق ذلك، والصعوبات التي تخطّوها. تلك هي إجمالًا الوجهة التي اتخذها هذا العمل.

التعريف بالمخبر وأهدافه

لو أردنا أن نعرّف مخبر «دراسات مغاربية» في بضع كلمات، يمكن القول إنه مؤسّسة بحثيّة متخصصة بالعلوم الاجتماعية والتاريخية، وتابعة لجامعة تونس، وممولّة من طرف وزارة التعليم العالي والبحث العلمي في البلاد التونسية[١]. وهو ينجز برامجَ بحثيّة على شكل مشاريع متخصّصة تنتهي بإعداد أعمال جماعية قصد النشر. وإلى جانب مهماته البيداغوجية المتنوّعة (من تدريس وتقييم للمذكرات البحثية الأكاديمية المنجزة في إطار شهادة الماجستير والدكتوراه)، يصدر أعضاء فريقه البحوث والدراسات. ويشكل المخبر نقطة التقاء لشبكة بحثيّة تجمع بين باحثين في عدد من الأقطار المغاربية والعربية والأوروبية المنتمين إلى إحساسات علمية وجامعية متنوعة، يحدوهم هدف واحد هو القيام بأعمال أكاديمية جادة ترقى إلى العالمية.

يرجع تأسيس فريق «دراسات مغاربية» رسميًا إلى سنة ١٩٩٩، عندما أُدرج ضمن الوحدات البحثية التي أقرّتها وزارة التعليم العالي والبحث العلمي في البلاد التونسية. وهو التاريخ الذي ترجع إليه عملية هيكلة البحث العلمي في البلاد التونسية. وقد أصبح الفريق منذ ذلك التاريخ يتلقى دعمًا ماليًا بمقتضى اتفاقية تعاقدية مع الوزارة حول برامج بحثية تُحدَّد بصورة مسبقة. لكن البداية الأولى لتشكّل الفريق ترجع في واقع الأمر إلى أوائل التسعينيات من القرن الماضي.

من مهمات المخبر دراسة قضايا تُطرح في إطار المجتمعات المغاربية بأدوات العلوم الاجتماعية والتاريخية، وبمقاربات ومنهجيّات تكامليّة عابرة للتخصّصات. وهو يعمل على تدارسها في شكل برامج بحثية متخصصة. ولا تقتصر مهمته على إنجاز بحوث تتمحور مواضيعها حول البلاد المغاربية، بل تتعدى ذلك لتشمل خاصة الطريقة المعتمدة في تناول البحوث عبر برامج بحثية جماعية يشترك في إنجازها باحثون ينتمون إلى تخصصات مختلفة وإلى إحساسات جامعية متعددة تنتمي إلى بلدان المغرب الكبير أساسًا وبعض البلدان الأوربية في الحوض الغربي للمتوسط.

لا شك أن بلاد المغارب تشكّل الحقل البحثي الأساسي للمخبر، لكن هذا الحقل لا يفرض حدوده على الآفاق البحثية بالنسبة إلى المنضوين إليه. وبالقدر الذي يعمل فيه الفريق على «أهلنة»[٢] (أو «تبيئة») طريقة تناول مواضيعه، فإنه يعمل جاهدًا أيضًا على إضفاء بُعد كوني على بحوثه وعلى نتائجها المعرفية. والقضية الرئيسة التي

---

١ يكون التمويل من طرف الوزارة على أساس برامج بحثية تعاقدية لمدة أربع سنوات. في الواقع لا يقتصر المخبر على الميزانية التي ترصدها له الوزارة، إذ هي في كل الحالات لا تفي بحاجياته. لذا كثيرًا ما يلتجأ إلى المساعدات التي تمنحها جهات أخرى عادة ما تكون غير حكومية مثل الجمعيات أو المؤسسات المستقلة المحلية والدولية. ومن بين هذه المؤسسات نخص بالذكر مؤسسة «هانس سيدال» الألمانية ممثلة في فرعها المتخصص بالمنطقة المغاربية، ومقرها تونس.

٢ نريد بتعبير «الأهلنة» ترجمة لبراديغم فرنسي «indigénisation». في واقع الأمر ترددنا كثيرًا قبل اعتماد هذه الترجمة، إذ كان في الإمكان أن نعتمد أيضا لفظة «التبيئة»، لكن في النهاية وقع اختيارنا على تعبير «الأهلنة». وسوف نتناول في فقرة لاحقة شرح المدلول الذي نعطيه في مخبر «دراسات مغاربية» لهذا البراديغم بمزيد من الدقة. تناولت دراسات عديدة بالتحليل والنقد هذا البراديغم فيما يتعلق بأهلنة العلوم الإنسانية، انظر على سبيل المثال كتابات الباحث بمخبر «دراسات مغاربية» عماد المليتي:
Imed Melliti: «Une anthropologie «indigène» est-elle possible? Réflexions sur le statut de l'anthropologie en Tunisie,» *Arabic*, Vol. LIII, no. 2 (2006) pp. 163-176, et «L'indigénisation des sciences sociales en Tunisie: un malentendu?,» *Maghreb et sciences sociales* (Revue de l'IRMC, Tunis), pp. 129-140.

تشغل بال باحثي المخبر في هذا المجال هي كيف نفهم مجتمعاتنا، ونحللها تحليلاً سليماً من دون أن نكون مقلّدين لتجارب خارجية، أو معتمدين على قوالب معرفية صيغت في الخارج، وكيف يمكن أن نتخطى المعارف التي أُنجزت حول مجتمعاتنا وتميزت بطابع الذات المركزية الغربية، أو ما يُعبَّر عنه أيضًا بالمركزية الغربية.

بعبارات أخرى، لا نريد في مخبر «دراسات مغاربية» بناء معرفة حول مجتمعاتنا كما لو أننا في إحدى الهيئات البحثية الغربية مثلاً. وحتى إن جاءت هذه المعرفة مطابقة لما يُنجز في أوروبا، فهذا لا يعني أننا عالجنا قضايانا عبر المناهج والطرق المعتمدة في أوروبا، وإنما يعني أننا عالجنا قضايانا من منظور كوني. فالتخلّص من الهيمنة المعرفية الأثنوثقافية الغربية أساسي في منهجنا وفي تناول قضايا بحوثنا. إنّها إذاً طريقة صارمة في إنجاز البحوث، وهي تفرض جهدًا إضافيًا للتفكير في الأدوات التحليلية، خاصة المفاهيم والبراديغمات الموظّفة. ولذلك، فهي تقوم على مراجعة النفس بصورة مطّردة وعلى النقد المتواصل في جميع المستويات، وإعادة التفكيك للتصنيفات الوصفية التي يستنبطها الفاعلون، والتصنيفات المعرفية التي يوظّفها الدارسون. ونسلك السلوك نفسه في ما يتعلق باستنباط المواضيع التي نبني حولها المعرفة في مجال العلوم الاجتماعية بصورة عامة.

يؤدّي مخبر «دراسات مغاربية» دورًا بحثيًا مبادرًا وفاعلاً في منطقة المغرب الكبير بصورة عامة. لكنه لا يقتصر على كونه مخبرًا للبحوث الأكاديمية، بل يعمل أيضًا على إعادة إنتاج الطاقات الخلّاقة في البحث العلمي، وذلك بتنشيط ندوات يُدرَّب فيها الباحثون الشبان وطلبة الدكتوراه خاصة على كتابة الأوراق البحثيّة، وبالأخص رسائل الدكتوراه، ويُعَدّون علميًا وحرفيًا كجيل المستقبل في البحث العلمي. والزيادة التي حصلت في عدد الباحثين في المخبر منذ تأسيسه إلى يومنا هذا إنما هي في حقيقة الأمر نتاج لتأهيل هؤلاء الباحثين الشبان، الذين تم تكوينهم فوجًا بعد فوج في صُلب المخبر طوال عقدين من الزمن.

إن المطمح الأساسي الذي يشغل بال أعضاء الفريق هو كيف يمكن أن يساهم المخبر على المدى الطويل، وبواسطة بحوث تتناول بالدرس المجال المغاربي، في بناء صرح معرفة عالمية في ميدان تخصصه، وكيف يمكن في يوم ما أن يحتل بذلك مكانة مرموقة عالميًا. أما الأهداف الآنية التي يرمي أعضاء الفريق إلى تحقيقها فهي كيف يصبح المخبر:

- الإطار الذي يمارس فيه الفرد فعلاً مهنته البحثية في العلوم الاجتماعية والتاريخية على أفضل وجه وبحِرفية عالية؛
- الإطار الذي تحصل فيه المكافحة البراديغمية بصورة دائمة حتى لا يركن باحثوه إلى الرتابة؛
- الإطار الذي يحصل فيه التبادل المعرفي والتعاون مع هيئات بحثية أخرى، أكان في البلاد المغاربية والعربية أم في بلدان أوروبية، مثل فرنسا وإيطاليا وإسبانيا، أي أن يصبح نقطة التقاء لشبكة من العلاقات البحثية؛
- ملتقى للمحاضرات حول القضايا البحثية الأساسية، ومكان إنتاج المعرفة وتجديدها.

ويعمل المخبر منذ انطلاقه على تحقيق مجموعة أخرى من الأهداف العامّة المترابطة والمتكاملة، منها، على وجه التّحديد:

- إنشاء معرفة علمية أكاديمية ذات جودة عالية، تتناول بالدرس القضايا الاجتماعيّة والسياسيّة والاقتصاديّة، التي من شأنها أن تساهم في إرساء تفهّم أفضل لقضايا المنطقة المغاربية. وتعمل في آن واحد على المساهمة في المعرفة الكونية في مجالات العلوم الإنسانية والاجتماعية، انطلاقًا من تناول حالات مشخّصة تبرزها المنطقة المعنية ببحوث المخبر.

– تناوُل مجتمعات البلاد المغاربية بالدرس، معتمدين في ذلك على مقاربات تأخذ بعين اعتبار الأدوار التي يؤمّنها الفاعلون المحليون في علاقتهم بالمعطيات العالمية المتغيرة بصورة مطردة.

– تشجيع مشاريع تشتغل حولها مجموعات من الباحثين بإشراف منسّقين. ويمكن للمنسق، الذي هو في الأصل الباعث الحقيقي للمشروع وراعيه، أن يبرز كفاءته في إنجاح المشروع وإيصاله إلى غايته المنشودة، وهو ما يثير بين الباعثين المنسقين تنافسًا خفيًّا من شأنه أن يحفز الهمم ويدفع بالمشاريع إلى الأمام.

– لإنجاز المشاريع، يعمل الفريق على استقطاب باحثين أكفاء من داخل المخبر وخارجه، كي يشتغلوا في إطار علاقات متبادلة وفي إطار التقاسم والتشارك في الإشكاليات المطروحة، بحيث يحصل بصورة طبيعية الانسجامُ في الأعمال المنجزة، ويقع بخاصة تفادي تشتتها.

– تنمية ثقافة العمل الجماعي (l'esprit d'équipe)، لدى باحثي المخبر، وهو ما يساعد على أن تكون داخله كفاءة علمية جماعية قادرة على استنباط محاور بحثية مجددة من شأنها أن تفتح أمام أعضاء المخبر، وخاصة الشبان منهم، آفاقًا جديدة، وتثري بحوثهم، وتساعد كذلك على جلب تمويلات لمشاريع مستقبلية في شكل موارد خارجية، أكانت من داخل البلاد التونسية أم من خارجها، لأن موارد المخبر الذاتية غير كافية لدفع الطاقة البحثية فيه، ولا تفي بطموحات باحثي المخبر المتطلعة إلى ما هو أكبر.

تنظيم العمل داخل المخبر

يضم فريق «دراسات مغاربية» حاليًا ٣١ أستاذًا باحثًا ينتمون في أغلبهم إلى الجامعات المتمركزة في مدينة تونس وضواحيها، و١١٠ طلاب مرسّمين في المخبر إلى غاية سنة ٢٠١٢، منهم ٥٨ طالبًا في مرحلة الدكتوراه، و٥٢ في مرحلة الماجستير. ويشكل مجموع الأساتذة الباحثين المجلس العلمي للمخبر، وهو المجلس الذي يحدد سياسة المخبر البحثية، ويقرر المحاور البحثية المقترحة بعد مناقشتها جماعيًا وإدخال التعديلات عليها. وينظّم الباحثون ندوات وحلقات بحثية (سيمينارات) حول المحاور البحثية التي يتم إقرارها. ويتم الاشتغال حول هذه المحاور في إطار مجموعات مصغّرة وبشكل جماعي، وذلك من أجل مناقشة البحوث المقترحة ونقدها إلى أن ترقى إلى مرتبة النشر. وإلى جانب مهمّاتهم كمدرسين، يقوم الأساتذة الباحثون على مواكبة بحوث الطلبة، وذلك بواسطة تنظيم ورش بحثية مصغّرة بين حين وآخر. ومن الأمور التي يؤكّدها المجلس العلمي قصد تدعيم مهمة المخبر حتى يحقق أهدافه البحثية، نذكر:

– تمكين المشاريع البحثية من بلوغ أهدافها المنشودة، ونشر نتائج الأعمال الجماعية التي تساهم في خلق المعنى.

– ضرورة تنمية ما يمكن الاصطلاح عليه بـ «ثقافة المخبر»، أي تنمية ثقافة العمل الجماعي والتآزر بين أعضاء الفريق.

– توفير ظروف التراكم المعرفي على المدى الطويل.

– العناية بالطلبة في مرحلة الدكتوراه، وتنظيم لقاءات تكوينية يستفيدون منها.

وضع البرامج والخطط البحثية

أرسى المخبر منذ تأسيسه برامج بحثية عديدة. ومع مرور الزمن، تعددت المشاريع البحثية فيه مع الخضوع لمبدأ تقاطعها وانسجامها، لأنها تنخرط دائمًا في إطار برامج عامّة يُتّفق حولها مسبقًا. واستنباط هذه المشاريع يخضع لما

تم التشاور في شأنه بشكل جماعي، وفي إطار المجلس العلمي، حول التوجه العام للخطة البحثية في المخبر. وهي الخطة التي يتم على أساسها التعاقد لمدة أربع سنوات مع الإدارة العامة للبحث العلمي في وزارة الإشراف، إذ هي الممول الرئيس للمخبر.

تمثّل المشاريع البحثية التي يتقدم بها الباحثون المقتدرون منطلق البرامج المعتمدة في المخبر. ودرجة الباحث المقتدر في مخبر «دراسات مغاربية» هي استحقاق لكل أستاذ–باحث يُرسي مشروع بحث يستقطب أعمال عدد من الباحثين، ويسهر على إنجازه إلى أن تُنشر تلك الأعمال. ويجري عرض كل مشروع بحثي يتم اقتراحه للنقاش العام قصد التثبت من مدى ارتباطه بالخطة العامة المقرّرة، وإثرائه إن كانت هنالك حاجة لذلك. ولإنجاز المشروع، يُشترط التشارك في المضامين والمقاصد المنهجية والمعرفية بين الباحثين الذين يشكّلون، بإشراف باعث المشروع، القاطرة التي ستتعهد البحوث المرتقبة؛ إذ ليس ثمة مركزية مطلقة في كيفية وضع المشاريع وإنجازها. وعندما يستبطن أعضاء الفريق المشروع يتم استقطاب باحثين آخرين من خارج المخبر قصد إثراء الموضوع بكفاءات أخرى. وعادة ما يكون هؤلاء الباحثون من داخل البلاد التونسية وخارجها. والغاية القصوى من هذا الاستقطاب هي تخطّي المحلية التي قد يقع فيها أعضاء المخبر إن هم اشتغلوا حول الموضوع بمفردهم وفي ما بينهم فقط. ويتعهّد كلّ مشروع أحدُ الباحثين الأكفاء المنتمين إلى الفريق، فهو يحظى بشيء من استقلالية في التسيير والتنسيق، بتشاور دائم مع المجلس العلمي. لهذا نجد أن لكل محور بحثي برمجته ونسقه في الإنجاز.

ثقافة العمل الجماعي

تُنجز البرامج البحثية في إطار المخبر بشكل جماعي، وفي إطار عدة ندوات داخلية مصغَّرة تجمع في البداية بين باحثي المخبر، وذلك لإيجاد ظروف المكافحة حول البراديغمات الموظّفة في إطار المشروع البحثي، ولتبادل الأفكار حول القضايا المطروحة، وخاصة للتشاور والاتفاق حول التساؤلات المشتركة التي يجب طرحها حتى تكون الإجابات في الأوراق المنجَزة متجانسة بصورة عامة، وذلك مهما تنوعت المنطلقات البحثية والاختصاصات. والتكامل هنا شرط أساسي لنجاح الأعمال الجماعية؛ إذ ليست الغاية القصوى أن ننجز أعمالًا تتضمن أوراقًا متجاورة وإنما أن نبني مؤلفات جماعية تحتوي على أوراق متكاملة، وإن انطلقت من حقول بحثية مختلفة ومن اختصاصات معرفية متنوعة. ولا مكان للأعمال الفردية المنعزلة في إطار فريق يريد أن يرتقي بالمعرفة العلمية.

هذه اللقاءات المصغّرة والداخلية، في المراحل الأولى من عملية إنجاز المشاريع، من شأنها أن توجد لدى أعضاء المخبر ثقافة العمل الجماعي من أجل التعاون لتجاوز العقبات المنهجية والمعرفية. ويتحقق الانسجام في الأعمال التي ينجزها الفريق عندما يحصل التآلف بين أعضائه وتتدعم ثقافة العمل الجماعي والتآزر، الأمر الذي يؤمّن تلاقح الأفكار وتقاسمها بين أعضاء الفريق بمستوياتهم العمرية والحرفية المختلفة وبانتماءاتهم الفكرية. ولتحقيق ذلك، كثيرًا ما ننظم لقاءات مصغّرة في شكل ندوات أو حلقات بحثية (سيمينارات) مغلقة يشارك فيها الباحثون الشبان، وينضم إليها الطلبة في مرحلة الدكتوراه، فيحصل النقاش في إطار تفاعلات حقيقية للأفكار والمناهج.

ونعتقد في المخبر أن العمل الجماعي المتأني والمتفتّح والمتقبّل لكل أشكال النقد ومراجعة النفس يشكّل أداة ضرورية لبناء الذكاء الجماعي. بذلك يكون جل الأوراق المنجَزة أعمالاً فردية ولا شك، لكنه في واقع الأمر نتاج لهذا الذكاء الجماعي، يحمل بصماته وعلاماته البارزة. ومن دون ثقافة العمل الجماعي والانخراط الطوعي في المشاركة لبناء هذا الذكاء الجماعي لا تتحقق تلك الغاية. وانعكاس ذلك على نفوس الباحثين، وخاصة منهم الشبان، إيجابي جدًا؛ إذ يعطيهم الثقة في النفس ويحفزهم على المزيد من الجهد ومراجعة أوراقهم مراجعة متكررة

حتى تبلغ الغاية المنشودة وترقى إلى درجة الإبداع. وإلى جانب الندوات وورش العمل التي يشرف عليها باعثو المشاريع، يعقد المخبر كذلك ملتقيات دولية تخصّص كل مرة لأحد المشاريع البحثية المقررة ضمن برامجه. ويقع تشريك كفاءات أخرى من البلاد التونسية ومن البلدان المغاربية والأوروبية.

إدماج الطلبة في منظومة المخبر البحثية

يولي مخبر «دراسات مغاربية» أهمية كبرى وعناية فائقة لتكوين الباحثين الشبان الذين ينخرطون في إطاره، وينجزون بحوثهم في دائرته وفي سياق برامجه البحثية. ويعمل الفريق على تشريك الطلبة في مرحلة الدكتوراه في جميع الاجتماعات البحثية التي ينظمها، قصد التفكير في القضايا المنهجية والمعرفية. ونعتقد في مخبر «دراسات مغاربية» أن تكوين الباحثين الشبان ومواكبتهم في إنجاز بحوثهم لا يقلان أهمية عن إنجاز المشاريع البحثية. ونعتبر الجهد الذي يُبذل في هذا الاتجاه أهم استثمار لإنتاج معرفة سليمة وذات قيمة عالية. لهذا، كثيرًا ما نمكّن الطلبة من المشاركة في إنجاز المشاريع البحثية المقررة في المخبر. وغالبًا ما تحدد مواضيع بحوثهم بالعلاقة مع هذه المشاريع، بحيث ينجز الطلبة بحوثهم في إطار هذه البرامج وتحت إشراف أكاديمي محدد. ويشترك في عملية الإشراف هذه بصورة غير مباشرة مجمل الباحثين المنخرطين في المخبر، فتحصل بذلك فائدة مزدوجة؛ إذ يتمرن الطالب على عملية البحث مستعينًا بالإطار المنهجي والمعرفي الذي يوفّره له جميع أعضاء الفريق المواكبين لإنجاز المشاريع البحثية، كما يستفيد الفريق من عمل الطالب ونتائج بحوثه وما يوفّره من مادة وثائقية عادة ما تكون جديدة ومحدّثة.

نشرِك الطلبة أيضًا في البرامج المندمجة التي ننجزها بالتعاون مع الباحثين المغاربة والأوروبيين. وتكون البحوث التي ينجزها الطلبة في إطار هذه البرامج غير معزولة؛ إذ هي ذات مرجعية علمية تستند إليها وتساهم في إثرائها. ويشارك الطلبة في النقاشات التي تدور في إطار الندوات، فتأتي الأعمال التي ينجزونها ثمرة ما يدور من نقاشات وتداول للأفكار. وعندما يعرف الباحث الشاب كيف يستفيد منها ويوظفها بطريقته الخاصة، فهو ينجز بحثًا طريفًا ومفيدًا.

بهذه العناية المكثفة بالطلبة في مرحلة الماجستير والدكتوراه، جاءت أغلب بحوثهم متميّزة؛ إذ واكب أساتذة المخبر بكل اقتدار طلبتهم إلى حد مناقشة أطروحاتهم بنجاح باهر، وهو ما ساعدهم على التفوق. والدليل على ذلك ما تحظى به من قبول عند النشر، وتتويج في مناظرات الانتداب في سلك التعليم العالي، وفوز عند المنافسة في الجوائز المحلية، بحيث لا نجد حاليًا أي طالب في المخبر أحرز شهادة الدكتوراه ولم يحصل انتدابه في مجال اختصاصه. ولتشجيع المتفوقين، يجتهد المخبر في نشر بحوثهم حتى يتم التعريف بها لدى المجموعة العلمية وتعميم الاستفادة منها؛ فمن المؤسف جدًا أن تقبع مثل هذه الأعمال، على أهميتها، على الرفوف ولا تستفيد منها الدوائر العلمية في الداخل والخارج.

بذلك يكون إنجاز المعرفة في المخبر نتاجًا مشتركًا لعمل الأساتذة الباحثين والباحثين الشبان على حد السواء؛ إذ تعتبر الأعمال التي ينجزها الطلبة في إطار الدكتوراه ثمرة تلك النزعة التي تطمح إلى التجديد وأصبحت ثقافة سائدة لدى باحثي مخبر «دراسات مغاربية» عمومًا.

لكن هناك عددًا من المعوقات التي تشوب العمل الذي ينجزه المخبر مع الطلبة في مرحلتي الماجستير والدكتوراه، وأهمها الصعوبات المادية التي يلقاها هؤلاء الطلبة، إذ ينحدر أغلبهم من أوساط اجتماعية ضعيفة جدًا، يُضاف إليها ما يفتقدونه طوال فترة إنجاز بحوثهم من شغل يعيلهم أو منحة جامعية تسندهم، خاصةً أنّ إمكانات

المخبر المادية غير كافية لتعهّد حاجاتهم. لذلك، كثيرًا ما يُضطَر الطالب، بعد أن يكون قد تقدّم أشواطًا في إنجاز بحثه، إلى التخلي عن مواصلة مشروعه. ومثل هذه الحالات تزايدت، خاصة في السنوات القليلة الأخيرة.

الندوات التكوينية لفائدة الطلبة

دأب المخبر منذ تأسيسه على تنظيم كثير من الندوات التكوينية بصورة دورية، لفائدة الطلبة في مرحلة الدكتوراه. وفريق «دراسات مغاربية» رائد في هذا الجانب في إطار الجامعة التونسية وفي اختصاص العلوم الاجتماعية عامة. ولأعضائه قناعة راسخة بضرورة نقل المعرفة ومناهج البحث العلمي المجدية إلى الباحثين الشبان في إطار هذه الندوات التكوينية. وحرص الفريق على تشريك طلبة آخرين ينتمون إلى هياكل بحثية أخرى، تونسية وأجنبية من بلدان مغاربية (الجزائر والمغرب)، وأوروبية أيضًا، يشتغلون في إطار اختصاصات معرفية مختلفة. وكانت الغاية من تشريك طلبة من خارج المخبر بيداغوجية ومعرفية في آن معًا، وهي أن نمكّن طلبتنا من الاحتكاك بإحساسات معرفية ومنهجية مختلفة عمّا هو معهود في المخبر، وتمكينهم أيضًا من التحاور مع نظرائهم في هياكل ذات تقاليد بحثية مختلفة، فتحصل لهم بذلك ظروف المكافحة بين الآراء والمناهج وكذلك إمكانية المقارنة.

ويسهر أعضاء الفريق على أن تكون مواضيع الندوات التكوينية ذات منحى منهجي بحت، كأن تتناول مواضيع من نوع «حقل الباحث»، أو «مدونة الباحث»، أو «مكتبة الباحث»، أو «سياق الباحث»... إلخ؛ فهي مجرد مداخل ذات بُعد منهجي لخلق ظروف الحوار بين الطلبة أنفسهم، وبين الطلبة والأساتذة المشرفين على الندوات التكوينية. ونحرص على أن تكون المواضيع المطروحة متقاطعة مع مختلف الاختصاصات. وتتكيف المواضيع ذات المنحى المنهجي مع ظروف هذه الندوات التي تجمع عددًا من الطلبة الذين ينتمون إلى اختصاصات متعددة؛ إذ إن القاسم المشترك بينهم يبقى بالضرورة الجانب المنهجي. وتنظّم في إطار هذه الندوات محاضرات يلقيها أساتذة يقع استدعاؤهم بالمناسبة، وورشة عمل تتسع لمجموعات مصغَّرة من الطلبة يعرضون فيها في مرحلة أولى بحوثهم الخاصة، والصعوبات التي تعترضهم في إنجازها، ويناقشونها مع نظرائهم من الطلبة ومع الأساتذة المشرفين على الورشة. وفي مرحلة ثانية يسخّر عمل الورشة لتدريب الطلبة على كيفية الكتابة الأكاديمية وصوغ المواضيع وبنائها. ومثل هذه الحوارات وما يتبعها من تمرن على الكتابة الأكاديمية بإشراف الأساتذة من شأنها توفير إمكان تبادل الخبرات وتعديل المسارات في إنجاز البحوث، وتؤمّن خاصة بالنسبة إلى الطلبة ظروف الطمأنينة لمواصلة العمل في طريق أسلم.

إن الإضافة التي توفّرها الندوات التكوينية لطلبة الدكتوراه حقيقية ولا شك؛ فهي تمكّنهم من تنسيب بحوثهم وتدقيقها من خلال اكتساب معرفة متنوعة ومتممة لاختصاصاتهم. لكن مفعولها الأهم يكمن في تقوية كفاءات الباحثين الشبان في مجال التفكير، وتسليحهم بموارد فكرية إضافية تمكّنهم من وضع ممارساتهم البحثية في سياقات تؤثر فيها بقوة، ككل ممارسة من هذا النوع، فيُمكنهم حينئذ تحديد سياقات ممارساتهم في البحث بعلاقة مع التقاليد المعرفية والسلالات النظرية والمنهجية الأخرى، وكذلك تنسيب آفاق البراديغمات التي ينخرطون في سياقها وإمكاناتها، وتعلّم تفكيك التصنيفات والمواضيع التي يبحثون فيها.

استقبال الطلبة الأجانب

أولى المخبر أهمية كبرى لتبادل زيارات الباحثين، وبالخصوص الشبان منهم، مع شركائنا. وكذلك تمكين طلبة الدكتوراه من الاطلاع على تجارب أخرى، وإقامة علاقات مع نظرائهم في أوساط جامعية عالمية. لذلك عمل المخبر على أن يستقبل سنويًا عددًا لا بأس فيه من الطلبة في مرحلة الدكتوراه ممّن ينحدرون من بلدان مغاربية

(ليبيا، والجزائر والمغرب)، وأخرى أوروبية (من إيطاليا وفرنسا بدرجة أولى، ومن إسبانيا وألمانيا بدرجة ثانية). وعادة ما تكون بحوث الطلبة الأوروبيين متعلّقة بمنطقتنا. ويشارك هؤلاء الطلبة في أثناء إقامتهم بالمخبر في جميع أوجه النشاط التي تنظّم في رحابه، علاوة على تمكينهم من التردّد على المكتبات ومراكز الأرشيف، وتسهيل لقاءاتهم مع الأساتذة والباحثين في مدينة تونس.

ونعتبر أن مجيء الطلبة الأجانب إلى مخبر «دراسات مغاربية» علامة على الإشعاع الدولي الذي أصبح يحظى به لدى الأوساط الجامعية في هذه البلدان المذكورة. وهو أيضًا تجسيم لإرادة انفتاح المخبر على وجهات معرفية وثقافية خارجية. وكانت الفائدة، التي تنجر لطلبتنا من وجود هؤلاء الأجانب في المخبر، جمّة، فضلًا عن العلاقات التي تنشأ بين أجيال المستقبل؛ إذ يغنم طلبتنا من الاحتكاك بنظرائهم في جامعات أخرى. وقد نمت هذه العلاقات وتوسعت مع الزمن، فحصلت بذلك عملية التأثر والتأثير، بما انعكس بالضرورة على إنجاز أعمالهم بصورة مباشرة أو غير مباشرة.

المخبر ملتقى شبكة من المبادرات واللقاءات والحوارات

يعمل المخبر على أن يكون عمليًا ملتقى شبكة من المبادرات واللقاءات والحوارات من شأنها أن تثمر أفكارًا ومشاريع بحثية جديدة ومجدّدة. ونحن نبحث عن الطرائق التطبيقية والمناهج المعرفية التكاملية والعابرة للاختصاصات. ويتناول مخبر «دراسات مغاربية» بالمعالجة والنقد تجارب وخبرات أكاديمية في العلوم الاجتماعية والإنسانية، تقوم على توصيف هذه المناهج وتفكيكها ونقدها مع اقتراح البدائل. والهاجس الأساسي هو كيفية تهيئة باحثي مخبر «دراسات مغاربية» للدخول في معتركات براديغمية مع باحثين آخرين ينتمون إلى أوساط ثقافية أخرى وإلى جامعات ذات قناعات وميول معرفية مغايرة.

لتنمية قدرات المخبر، عمل الفريق على تعهد علاقات وطيدة مع عديد من الأوساط الجامعية والعلمية الدولية، قصد تبادل الخبرات وتقاسم الموارد المتاحة لتنمية العمل المشترك. ولأجل ذلك، كان البحث عن شركاء دوليين ذوي كفاءة مُعترف بها وسمعة علمية عالية إحدى أولويات أعضاء المخبر. لذلك، تم العمل طوال السنوات الأخيرة على إرساء عدد كبير من البرامج المندمجة والاتفاقيات الجامعية الثنائية والمتعددة الأطراف مع مؤسسات جامعية وفرق بحثية في عدد من الجامعات العالمية. كان ذلك مع جامعة الرباط في المغرب، وجامعتي وهران وقسنطينة في الجزائر، ومع عدد من الجامعات الفرنسية في باريس كالمدرسة العليا للعلوم الاجتماعية، وجامعة السوربون، وليون، وآكس آن بروفانس، ومع جامعة مدريد في إسبانيا، وجامعة لييج البلجيكية، ومع عدد من الجامعات الإيطالية مثل جامعة روما «لاسابينزا»، وجامعة كتان، وجامعة مسّين في صقلية الإيطالية. وعمل المخبر خلال السنوات الأخيرة على الانفتاح على الكفاءات العلمية في الشرق الأوسط، وبالتحديد في لبنان وقطر(الدوحة).

ومن بين الطرق المعتمَدة أيضًا استضافة عدد من الباحثين الدوليين الذين عُرفوا بكفاءاتهم العلمية، قصد إثراء النقاش حول أحد البرامج البحثية المطروحة في رحاب المخبر. وبواسطة هذه الشبكة من العلاقات، استطاع المخبر أن ينظّم مع شركائه عددًا من الندوات العلمية تتمحور كلها حول المشاريع البحثية التي هي مقررة في البرنامج البحثي للمخبر. وقد حرص أعضاء المخبر، لتحقيق الجدوى في هذه الناحية، على منع أي تشتت في طاقات الفريق. ومن فوائد هذا الانفتاح على العالم الخارجي تمكين باحثي المخبر من التمرن على قيادة المشاريع البحثية ذات الامتدادات العالمية، وكذلك تعهد الأعمال الجماعية المنجَزة بالإخراج والتحضير، قصد نشرها.

يمكن القول إن مخبر «دراسات مغربية» استطاع بواسطة كل ذلك، وبإمكانات مادية محدودة جدًا، أن ينمّي بصورة متزايدة مختلف أشكال نشاطه العلمية والبحثية، وذلك على مستوى المشاريع البحثية، وتكوين الباحثين

الشبان في مرحلة الدكتوراه، ونشر الأعمال المنجَزة، بحيث إن الانفتاح على الأوساط العلمية الخارجية، أضفى على المجهود الذي يبذله أعضاء الفريق جدوى أعمّ.

لقد عمل المخبر على إنجاز برامج بحثية بصورة ديناميكية ترفض الجمود والتشبث بما هو معروف؛ فالتفتح على تجارب بحثية أخرى وإمكانات معرفية جديدة هو ديدن باحثي المخبر. والغاية القصوى التي ينشدها المخبر هي كيف ينمّي قدرات أعضائه البحثية ويجعلهم على استعداد معرفي ومنهجي يمكّنهم من الدخول في شراكات بحثية كلّما سنحت فرص لذلك. ذلك أن تمويل البرامج البحثية يأتي قبل كل شيء من مثل هذه الشراكات، حيث إن التمويل الذي توفّره وزارة الإشراف لهياكل البحث المخصصة للعلوم الإنسانية والاجتماعية في البلاد التونسية يبقى محدودًا جدًا، مقارنة بما تحصل عليه الهياكل المماثلة المعتنية بالبحوث في العلوم الصحيحة والتكنولوجية. ومع ذلك تطالب الوزارة المموّلة بتقارير حول نتائج بحوثنا على مستوى الإنتاج والإنتاجية، وبالاستدلال على ذلك ببراءات معترف بها دوليًا. لهذا نواجه من هذه الناحية صعوبات بات من الضروري أن تجنّد الطاقات لها لإقناع السلطة المعنية بأن هناك فائدة تجنيها مجتمعاتنا من وراء إنجاز بحوث في العلوم الإنسانية والاجتماعية وتنميتها بصورة متواصلة؛ إذ إن لنتائجها تبعات إيجابية لا يمكن التدليل عليها بواسطة براءات نقدمها كما هي الحال بالنسبة إلى البحوث التكنولوجية مثلاً. فهي تُنتج المعنى الذي يساعد المجتمع بصورة غير ظاهرة للعيان على فهم نفسه بنفسه. وكما يذكر الباحث الفرنسي جاك بيرك، ليس هنالك مجمعات "متخلّفة"، وإنما هنالك مجتمعات غير مدروسة بما فيه الكفاية.

الإنتاج العلمي والتجارب العملية

حتى نعطي فكرة حول الإنتاج العلمي للمخبر خلال الخمس سنوات الأخيرة (٢٠٠٧-٢٠١١)، يمكن أن نقدم بعض المعطيات الرقمية.

سجل المخبر بالنسبة إلى هذه المدة إنجاز ٣٤ كتابًا، منها ما هو عمل جماعي، ومنها ما هو إنتاج فردي، و٢٥٥ مقالة نُشرت في مجلات علمية محكّمة. صحيح أنه ليس من مهمّاتنا تقييم الأعمال التي أنجزها أعضاء الفريق، لكن في إمكاننا أن نلاحظ غزارتها وانتظامها، خاصة إذا أخذنا بعين الاعتبار أن أساتذة المخبر هم قبل كل شيء مدرّسون في إحدى الجامعات التونسية، وغير متفرغين لمهمة البحث. ولباحثي «دراسات مغاربية» حضور مكثف على الساحة العلمية بإبداعاتها وحواراتها. ويتجسّم ذلك في الجدول الذي يكشف عن نشاط أعضاء المخبر العلمية (من محاضرات وملتقيات ومشاركات فردية في التظاهرات العلمية التي نظمت خارج المخبر):

السنوات: / الأنشطة العلمية:	٢٠٠٧	٢٠٠٨	٢٠٠٩	٢٠١٠	العدد الإجمالي
محاضرات	٤	١٦	٢٤	٢٠	٦٤
ملتقيات علمية دولية نظّمها المخبر	٤	٧	٥	٦	٢٢
مشاركات أعضاء الفريق في تظاهرات علمية نُظّمت خارج المخبر	٣٥	٤٢	٢٥	٢٩	١٣١
العدد الإجمالي	٤٣	٦٥	٥٤	٥٥	٢١٧

يمكن أن نستنتج مدى نجاعة عمل أعضاء المخبر من خلال المعطيات الرقمية السابقة الذكر؛ فهي تبيّن كيف أن أنشطة أعضاء المخبر منتظمة ومتواصلة من سنة إلى أُخرى. ونسجل حضورًا كبيرًا لأعضاء الفريق في التظاهرات العلمية التي تنظّم خارج المخبر وخارج البلاد التونسية في أغلب الحالات. وفي واقع الأمر، كان المخبر يشجع أعضاء الفريق على المشاركة في الندوات الدولية. وتمثّل هذه المشاركات، إلى جانب كونها تمكّن باحثينا من الاحتكاك مع إحساسات معرفية وأكاديمية أخرى، فرصًا أخرى لتدعيم إشعاع المخبر في الأوساط الجامعية الدولية وتوسيع دائرة شبكة علاقاته. ولا يخفى أن كل ذلك من شأنه أن يدعم قدرات المخبر أكثر فأكثر.

ونلمس النجاعة أيضًا في الطريقة المعتمدة في تنظيم اللقاءات مع شركائنا في بلاد المغارب، وفي فرنسا أيضًا. وعادة ما نُنجز ملتقياتنا بشأن الموضوع نفسه على مرحلتين تفصل بينهما بضعة أشهر، على أساس أن يخصَّص اللقاء الأول لمناقشة الأوراق في صيغتها المؤقتة، وإن كانت بعض الأوراق تقدم أحيانًا في صيغة شبه جاهزة. ويجري في هذا اللقاءَ الأول حوار كثيف مثمر، ويتمكن المشاركون بعد ذلك من مراجعة أوراقهم قبل تقديمها للقاء النهائي. وفي هذا الأخير يقدم المقررون تقاريرهم، وهي عبارة عن قراءات في الأوراق. وينْصَبّ الاهتمام خلال اللقاء الثاني بكيفية مخصوصة على المناقشة المعتمدة على التقارير التي يعدّها زملاء تُراعى في اختيارهم مجموعة من المعايير، منها: الإلمام بموضوع الندوة من جهة، والانتماء إلى مجالات معرفية أخرى وعدم المشاركة في اللقاء الأول، وذلك رغبة في تحقيق نوع من أرضية معرفية مغايرة من جهة ثانية. ومن مهمّات هذه التقارير تقديم مضامين الأوراق بصورة نقدية، والوقوف على أهميتها، مع عرض مقترحات من شأنها أن تطور البحث فيها، وهو ما يجعل الحوار في اللقاء الثاني غنيًا وممتعًا. ثم يُطلَب من أصحاب الأوراق إعادة صوغها بصورة نهائية انطلاقًا من المناقشات والملاحظات التي تمت بلورتها خلال الندوة.

وقد تبدو هذه الطريقة معقّدة، غير أنها ذات فائدة عظيمة يُتوخى منها رفع درجة جودة ما ينشر من أعمال من جهة أولى، وإرساء دعائم العمل الجماعي والقبول بثقافة التقييم من جهة ثانية. ثم إنها تسعى لضمان نوع من الانسجام في العمل الجماعي المزمع نشره، حيث يصبح العنوان الذي يُسند إليه مطابقًا لكل المداخلات التي يتضمنها، ويشعر القارئ بأن هناك خيطًا ناظمًا لهذه الأعمال مهما اختلفت وتعددت طرق معالجة الإشكاليات المطروحة ومناهجها، وكذلك مهما اختلفت الحقول البحثية التي انطلق منها الباحثون.

بالتدريج يتبلور، بواسطة هذا العمل العلمي الدؤوب وبإرادة جماعية تعمل على تجاوز المعهود وتخطيه، خط تجديدي في البحوث المنجزة في إطار المخبر. نلمس ذلك عند تناول قضايا التفكير في كيفية صوغ المعارف واستعمالاتها، أو عند دراسة المواضيع المتصلة بالتشكل التاريخي للهويات الجماعية. ولا شك أن البحوث التي أنجزها المخبر في القضايا المتصلة بالمعرفة الإسطغرافية (التأريخية) قد أثّرت أيما تأثير في المدرسة التاريخية التونسية، وحتى المغاربية.

المنهجية المعتمدة في تناول المواضيع

يمكن أن نختزل بكلمات مفاتيح أهم الاختيارات المنهجية التي ميّزت البحوث في مخبر «دراسات مغاربية»، وهي: تعدد الاختصاصات (pluridisciplinarité) وتداخلها (interdisciplinarité)، والخروج من «سجون» الإعاقة المعرفية، والنزعة الكونية (universalisme)، والابتعاد عن الطرق المعبّدة، وأخيرًا التجديد عبر أهلنة/ تبيئة (indigénisation) المعرفة، وذلك في تحديد المواضيع والمناهج المعتمَدة.

تعدد الاختصاصات وتداخلها

ينتمي أعضاء المخبر إلى اختصاصات معرفية مختلفة. والغاية من ذلك هي توفير ظروف عبور الاختصاصات وتكاملها. وكان ذلك من ضمن الاستراتيجية البحثية الأساسية التي أقدم عليها مؤسسو فريق «دراسات مغاربية» منذ البدء. كانت النواة الأولى لهذا الفريق تتألف من أساتذة باحثين ينتمون تقريبًا إلى اختصاص واحد وهو التاريخ الحديث، وكلهم أنجزوا بحوثهم حول تاريخ البلاد التونسية في الفترة الحديثة وتحت إشراف أكاديمي يكاد يكون واحدًا. وبعد تجربة عمل جماعي لمدة وجيزة، اقتنع الفريق بضرورة الخروج من القوقعة والمحلية المفرطة التي وجدوا فيها أنفسهم، فكان الاتجاه نحو الانفتاح على فترات تاريخية أخرى في مرحلة أولى، ثم على حقول بحثية أوسع واختصاصات مختلفة في مجال العلوم الاجتماعية، مثل علم الاجتماع، والأناسة، والجغرافيا، والفلسفة، والعلوم السياسية، والحقوق، والهندسة المعمارية في مرحلة ثانية. وكانت مشاركة الباحثين المنحدرين من هذه الاختصاصات إرادية وتحصل عمليًا حسب المواضيع المطروحة للبحث؛ إذ كثيرًا ما يقع انتقاء الباحث المناسب للموضوع المناسب لسد الثُّغَر. وللعلاقات الشخصية بين الباحثين دور أساسي في تعزيز الزاد البشري للفريق، حسب الحالات والمواضيع المطروحة للدرس.

من البديهي جدًا أن نقول إن المعارف الحديثة هي معارف متقاسمة. ويكفي أن نجتمع بين مختصين بميادين علمية مختلة ليتم الاقتناع بأن في الإمكان الاشتغال معًا، مع تحقيق تكامل منطقي بين المعارف المستنبطة. لتحقيق ذلك بصورة ملموسة ومجدية، يجب أن نكون واعين تمام الوعي بإمكانية الاستفادة من حِرَفية كل اختصاص. والاختلاف بين المداخل المفاهمية وبين حِرَفية التخصصات هو الذي يؤسس لنقاش ثري ومكافحة جريئة بين الباحثين، فيحصل تلاقح الأفكار وتراشحها بين الجغرافي والمؤرخ وعالم الاجتماع والأنتروبولوجي، وعالم السياسة... إلخ. بهذه الصورة، يوفّر الفريق للمؤرخ على سبيل المثال، بحكَم تعدد الاختصاصات فيه، إمكانية الاستفادة من التقدّم في ميادين علمية أخرى وإثراء النظرة التاريخية. بهذه المكافحة المفاهمية المتواصلة والتراشح في الأفكار، يأخذ مبدأ تعدد الاختصاصات في عمل الفريق صبغة حقيقية وفعلية ولا شكلية صورية.

لا يُطلَب من أي باحث أن يتخلى عن اختصاصه، بل المطلوب هو عكس ذلك تمامًا؛ إذ نحن بحاجة أكيدة إلى حِرَفيات متعددة. لذلك، المطلوب أن يشتغل كل باحث انطلاقًا من حقله البحثي ومن مجال اختصاصه لكي يقدم الإضافة. وحتى يحصل ذلك، وخاصة الانسجام بين النتائج والإضافات، يُطلَب من كل الباحثين بمختلف اختصاصاتهم أن يجيبوا، كل من زاوية نظره، عن التساؤلات المشتركة. وبتعبير آخر، إن كان من المطلوب والمحبّذ جدًا أن يكون هنالك اختلاف في الاختصاصات، فمن المفروض أن يكون هنالك ائتلاف حول البراديغمات (alliance paradigmatique) الموظّفة في المشاريع البحثية، أي ائتلاف حول التساؤلات والمناهج الموصلة إلى الإجابات المرتقَبة. لهذا يحتاج الفريق إلى تفكير مطوّل حول هذه التساؤلات وحول الإشكاليات وكيفية تقاسمها بين أعضائه، وتوحيد طريقة الاشتغال حولها. وقد أوجد الانفتاح على تخصصات مجاورة طريقة أخرى في الاشتغال داخل مخبر «دراسات مغاربية"، وهي تقطع مع ما هو معهود في إطار الجامعات التونسية، لأن التقليد السائد في المؤسسات الجامعية في البلاد التونسية يجعل كل اختصاص (تدريسًا وبحثًا) في العلوم الإنسانية والاجتماعية سجين هيكل إداري (يسمّى «قسمًا») لا يجوز اختراقه، بحيث إن كل تجاوز أو محاولة لاختراق الاختصاصات تقابل بالرفض والإقصاء. ويتجسّم ذلك خاصة عند انتداب الأساتذة في إطار لجان وضعت هي الأخرى حسب منطق الاختصاص. وكل باحث يحيد بقدر أو بآخر عن الاختصاص المترشح له مآله الإقصاء والرفض في أغلب الحالات، بحيث إن هنالك نظرة دونية في التقاليد الجامعية التونسية لمخترقي الاختصاصات.

ولتوفير ظروف التحوّل في هذا المجال بالذات، حرص الفريق على أن تكون المشاريع البحثية المقررة في المخبر مخترقة لاختصاصات متعددة، وموضوعة بطريقة يمكن أن تؤوي كل الاختصاصات في العلوم الاجتماعية. فالوحدات التي تتألف حول مشروع بحثي معيّن تشتغل أساسًا حول مجموعة من التساؤلات والبراديغمات أكثر ممّا تشتغل حول موضوع محدود. وممّا ساعد فريق «دراسات مغاربية» على تحقيق ذلك هو أن قاعدة انتداب الباحثين في المخابر في البلاد التونسية موكولة إلى أعضاء الفريق.

يندرج هذا الانفتاح على الاختصاصات الأخرى في إطار تلك النزعة لدى باحثي مخبر «دراسات مغاربية»، للخروج من «سجن» المحلية. لكن المحلية ليست هي العائق الوحيد الذي يجد الباحث، والمؤرخ بالأخص، نفسه فيه؛ هناك «سجون» معرفية من نوع آخر تحد أيضًا من جدوى عمل الباحث، وتمنعه من فهم الواقع الذي يريد دراسته فهمًا سليمًا. والعمل على إخراج الباحث في العلوم الاجتماعية من مثل هذه السجون يشكل إحدى الاستراتيجيات المنهجية في مخبر «دراسات مغاربية».

الخروج من «سجون» الإعاقة المعرفية

عمومًا، وبعد خبرة ممتدّة عقدين من الزمن، ترعرعت في رحاب المخبر نزعة علمية جديدة تقطع مع الماضي، وتعمل على إنشاء معرفة في العلوم الاجتماعية والتاريخية بمعايير جديدة تتميز بمساءلة أجدى وبالنقد ومراجعة النفس، وتعمل على فتح آفاق بحثية أخرى. ويكمن جديد هذه النزعة العلمية في العمل على الخروج من مجموعة من «السجون» كثيرًا ما كبّلت عمل الباحثين في العلوم الإنسانية والاجتماعية في البلاد التونسية، وفي غيرها من بقاع العالم.

لنأخذ مثال البحوث التاريخية. من المعروف في البلاد التونسية أن التاريخ أصبح منذ القرن ١٧ علم الدولة الأول، كما هي الحال في بقاع أخرى من العالم شهدت نشوء الدولة بالمعنى الحديث للكلمة[٣]. فشكلت الكتابة التاريخية سلطة معرفية تقوم على إقصاء كل من يناهض الدولة وتهميشه واستبعاده. ونصّب المؤرخ نفسه منذ ذلك التاريخ وصيًا على الدولة القائمة، وكذلك حاميًا ومشرّعًا لها. منذ تلك اللحظة، أصبح المؤرخ في البلاد التونسية مسخّرًا طاقته لبناء الدولة بقلمه، تمامًا مثلما يبنيها أصحاب النفوذ بالسيف. فكل ما يكتبه يصب، من حيث لا يشعر، في مصب واحد، ألا وهو بناء الدولة في كل أوضاعها ومراحلها: فهي الدولة المجالية/ الترابية بالنسبة إلى الفترة الممتدة خلال القرون ١٧، و١٨، و١٩، وهي الدولة الوطنية بالنسبة إلى الفترة اللاحقة. ولم يحصل الوعي بالنسبة إلى المؤرخ، من حيث كونه لا يدرس الدولة كظاهرة اجتماعية وموضوع مستقل بذاته، وإنما يتناولها وكأنه عنصر فاعل فيها، فتبرز شخصية المؤرخ وكأنها تبني الدولة من الداخل. بذلك يصبح المؤرخ «سجين» الدولة[٤]. ولم يحصل الخروج من «سجن الدولة» إلا عبر مساءلة عملية بناء الدولة ومقوماتها، وتفادي التفكير فيها بتصنيفات ومقولات الدولة ذاتها.

٣ انظر المقال الذي نشره بالفرنسية بيير بورديو وألفيي كريستين وبيار-إتيان ويل تحت عنوان «حول علم الدولة»: Pierre Bourdieu, Olivier Christin et Pierre-Etienne Will, «Sur la science de l'Etat,» in: *Actes de la recherche en sciences sociales,* no. 133, (juin 2000), pp. 3-12.

٤ انظر المقال الذي نشرتُه بالفرنسية تحت عنوان «عندما تصبح الإسطغرافيا التونسية سجينة الدولة»: Abdelhamid Hénia, "Quand l'historiographie tunisienne se fait "prisonnière de l'Etat,» in: Sami Bargawi et Hassan Remaoun, coord., *Savoirs historiques au Maghreb: Construction et usages* (Tunis: publications du CERES 2006), pp. 111-121, et (Oran: CRASC, 2006), pp. 97-105.

ويمكن القول إن المؤرخ التونسي سجل لأول مرة في نهاية التسعينيات من القرن الماضي، مع فريق «دراسات مغاربية»، خروجه من «سجن» الدولة. وقد حصل الشيء نفسه بالنسبة إلى ظاهرة الذاكرة التاريخية؛ إذ الخروج من «سجن» الذاكرة يتم هو الآخر بمساءلة الذاكرة من حيث هي بناء اجتماعي وكذلك مساءلة استعمالاتها(٥).

النزعة الكونية

شكّلت ضرورة تخطّي معضلة المحلية في البحوث المنجَزة، مع العمل على بلوغ الكونية أو العالمية، هاجسًا منهجيًا لدى الفريق. ويتمّ الخروج من «سجن المحلية» في المناهج والمواضيع المتطرّق إليها من طرف الباحثين مهما كان مجال اختصاصهم من خلال النزعة الكونية والعالمية، وذلك عبر المقارنة في معالجة القضايا المدروسة، موظفين في ذلك أحدث التقنيات والأدوات المعرفية. وهذا ما جعل الباحث في مخبر «دراسات مغاربية» يشتغل في إطار قضايا ذات بُعد كوني. ويبرز ذلك عند دراسة ظاهرة نشوء الدولة الحديثة مثلاً أو ظاهرة التحقيب أو عند البحث في قضايا الذاكرة وكيفية إنشائها. وعمومًا، فإن القضايا التي أصبحت تستقطب اهتمام الباحثين في إطار المخبر هي قضايا تشغل الباحثين في أماكن عدة من العالم لكن منطلقها يبقى دائمًا المجال المحلي (المغاربي).

ورغم الصبغة المحلية لمنطلق البحوث المنجزة، فإن الباحثين يحرصون على أن لا تكون بحوثهم مجرد دراسات مونوغرافية تقليدية، يطغى عليها التوجه المحلي. ولتخطي ذلك، ترعرعت داخل المخبر نزعة علمية تقطع عمومًا مع ما كان سائدًا في الماضي، وتعمل على إنشاء معرفة بمعايير جديدة، وعلى فتح آفاق بحثية أخرى. وقد تجسّد ذلك في بعض البحوث التي أُنجزت في إطار المخبر. من ذلك مثلاً موضوع الحياة الجماعوية(٦). ولدراسة هذا الموضوع في وقتنا الحاضر بُعد معرفي وحضاري في آن واحد. وفي الوقت الذي تفرض العولمة قانونها، تكون مسألة الجماعة المحلية والحياة الجماعوية بصورة عامة من أهم المسائل التي يجب طرحها ومحاولة فهمها. وهي ذات علاقة وطيدة ببرنامج المخبر التعاقدي مع وزارة التعليم العالي والبحث العلمي الذي يتناول مسألة «التشكل التاريخي للهويات الجماعية». وقد وقعت معالجة الموضوع بطريقة تخلص في نهاية التحليل إلى تمثّل أنموذج يُفهم به تشكل البناء الجماعوي في سياقات مختلفة، حيث يكون للجماعة الدور الأساسي في انتظام الحياة اليومية للسكان. هكذا، تم إبراز البناء الجماعوي في شكله المركّب والمتداخل، وهو ما مكّن من تجاوز الصورة القائمة على الثبات والسكونية التي جاءت بها النظرية الانقسامية للواقع الاجتماعي في المدن والأرياف، كما

---

٥ انظر العمل الجماعي «المعارف التاريخية بالمغرب الكبير: البناء والاستعمالات»، المنشور بالفرنسية تحت عنوان:
Bargawi et Remaoun, coord., *Savoirs historiques au Maghreb.*

انظر أيضًا مقالي «الأسطغرافيا الحديثة في البلاد التونسية وذاكرة الدولة (القرون ١٧-١٩)»، والذي نشرته بالفرنسية تحت عنوان:
Abdelhamid Hénia, «Historiographie moderne en Tunisie et mémoire de l'Etat (XVIIe-XIXe siècles),» dans: Abdelhamid, Hénia. Abderrahmane Elmoudden et Abderrahim Benhadda, coord., *Ecritures de l'histoire du Maghreb: Identité, mémoire et historiographie,* Actes de deux tables rondes organisées à Marrakech du 27 au 28 mai 2004 et à Tunis du 1 au 3 octobre 2004, Série colloques et séminaires; no. 138. (Rabat: publications de la faculté des lettres et des sciences humaines, 2007), pp. 59-80.

٦ اهتم عدد من الباحثين في مخبر «دراسات مغاربية» بدراسة عدد من المجموعات المحليّة في البلاد التونسية، سواء كانت مجموعات قبلية، أو واحية، أو قروية. وآخر هذه الدراسات تلك التي أنجزها مصطفى التليلي تحت عنوان: **قفصة والقرى الواحية المجاورة حول الحياة الجماعوية من بداية القرن ١٨ إلى ١٨٨١** (قفصة: منشورات جمعية صيانة مدينة قفصة، ٢٠٠٩). يهدف هذا العمل إلى دراسة الظاهرة الجماعوية في إطار مديني وقروي واحي خلال الفترة الحديثة. وهو مفيد بسبب الحضور الكبير للحياة الجماعوية لا في قفصة والواحات المجاورة لها فحسب وإنما في نواح أخرى من البلاد التونسية وحتى خارجها. فكان الخيط الهادئ في هذا العمل يتعلق بالبحث في كيفية تمكن المجموعة من تنظيم حياتها بصورة متكيفة مع المعطيات البيئية وتضمن لها التماسك الداخلي وتحقق انصهارها في إطار جيوسياسي مركزي، مع التكيف كذلك مع المتغيرات الخارجية.

تجلت خاصة في عمل لوسيت فالينسي **الفلاحون التونسيون**[٧]، وعمل إرنست غيلنر **أولياء جبال الأطلس**[٨].

واعتماد البُعد المغاربي للبحوث المنجزة التي أنجزها أعضاء المخبر يشكّل في حد ذاته مبادرة أولية لتخطّي المحلية المفرطة في الدراسات بالجامعة التونسية. وقد عمل أعضاء المخبر منذ البدء على إرساء أسس تعاون وشراكة مع الزملاء في المغرب الأقصى والجزائر، معتمدين في ذلك على ما توفّره أُطر التعاون المقررة على مستوى الحكومات في البلدان المغاربية، وهي، والحق يقال، لا ترقى إلى طموحات الباحثين الجامعين في هذه البلدان. وكانت إمكانيات الشراكة أوفر مع زملائنا في المغرب مما هي عليه مع زملائنا في الجزائر التي بقيت محدودة نوعًا ما. وكانت لمخبر «دراسات مغاربية» مع فريق بحث «المتوسط والعالم الإسلامي» في كلية الآداب والعلوم الإنسانية في الرباط مجموعة من برامج البحث المشترك تجسّمت في عقد لقاءات بالتداول في الرباط وتونس حول المواضيع التالية:

- المعرفة التاريخية المغاربية: البناء والاستعمال،
- شبكات التواصل وديناميةالانفتاح في المغارب والعالم المتوسطي،
- الذاكرة الحضرية: البناء والاستعمالات في بلاد المغارب وخارجه،
- الرحلة والغيرية في بلاد المغارب،
- انتقال المعارف في المغارب والعالم المتوسطي.

وتوّجت هذه البرامج البحثية بمجموعة من الأعمال التي نُشرت في الرباط وتونس العاصمة. وكتتويج لهذا المسار الخصب، تم نشر الأعمال التي انبثقت عن هذه اللقاءات. ففي سنة ٢٠٠٧، نُشرت في رحاب كليّة الآداب والعلوم الإنسانية في الرباط الأعمال التي تمحورت حول «الكتابات التاريخية في المغارب: الهوية، الذاكرة والاستغرافيا»[٩]. ودائمًا في إطار المشروع البحثي نفسه المتعلّق بالمعرفة التاريخية في بلاد المغارب، كما نُشرت في تونس سنة ٢٠١٠ أعمال الندوة الملتئمة حول "التحقيب في الكتابة التاريخية المغاربية"[١٠].

ولتدعيم الانفتاح على العالم الخارجي، يتم استدعاء باحثين في العلوم الاجتماعية من مختلف بلاد المغارب خاصة، ومن البلدان العربية عامة، ومن البلدان الأوروبية أيضًا، وهم ممّن عُرفوا بما أنجزوه من تفكير في التطور التاريخي لميادينهم العلمية في بلدانهم. وكان الهدف من ذلك هو التعرّف على خصوصية المسارات البحثية والسلالات النظرية والسياقات المؤسساتية التي أثّرت في تطور العلوم الاجتماعية هنا وهناك.

ويحرص أعضاء المخبر على المشاركة في المؤتمرات العالمية الدورية[١١]، حيث ينظّمون ورشًا حول مواضيع البرامج البحثية التي تنجز في المخبر، مشركين في ذلك أكبر عدد ممكن من الباحثين الأجانب الذين يتمّ انتقاؤهم

٧ انظر: Lucette Valensi, *Fellahs tunisiens, l'économie rurale et la vie des campagnes aux 18e et 19e siècles,* (Paris; La Haye : Mouton, 1977).

٨ انظر: Ernest Gellner, *Les Saints de l'Atlas,* Traduction de Paul Catalen; présentation de Gianni Albergoni (Paris: Editions Bouchene, 2003).

٩ انظر: Hénia, Elmoudden et Benhadda, coord, *Ecritures de l'histoire du Maghreb,* pp. 177 en français et 86 en arabe.

١٠ انظر: Fatma Ben Slimane et Hichem Abdessamad, coord., *La Périodisation dans l'écriture de l'histoire du Maghreb: Actes de deux tables rondes organisées à Marrakech du 26 au 29 mai 2005 et à Tunis du 21 au 23 septembre 2005* (Tunis: Arabesques éditions, 2010).

١١ من نوع **الإكاناس** ICANAS (International Congress for Asian and North African Studies)، **والوكماس** WOCMES (World Congress for Middle East Studies)

حسب الكفاءة والاختصاص. وهي فرص تتيح لباحثي المخبر إمكانية الاحتكاك مع باحثين ينتمون إلى تقاليد علمية وجامعية مختلفة، وهي أيضًا فرصة لكي نستمع إلى النقد الذي قد يوجّه إلى البحوث التي ننجزها في رحاب المخبر. وكثيرًا ما تكون ظروف الخوض في مثل هذه التظاهرات الدولية متاحة ومثرية. هذا إضافة إلى الفائدة التي تعود على باحثي مخبرنا عند التعرف على الإشكاليات والقضايا البحثية المطروحة عالميًا. كل ذلك من شأنه أن يجعل أعضاء المخبر على دراية بما يحدث في العالم في مجال العلوم الاجتماعية بصورة عامة.

الابتعاد عن الطرق المعبّدة

عبّر الفريق في دراساته عن إرادة واضحة للابتعاد عن الطرق المعبّدة، وتجنّب القوالب الجاهزة المرتبطة بنظريّات مسبقة، وخاصة تلك التي تمّ صوغها بعيدًا عن واقع المجتمعات المغاربية والعربية. لذلك تعامل الفريق بحذر مع المدارس النظرية، موظّفًا عند الاقتضاء مصطلحاتها وآليّات بحثها بمنهج تجريبي وباستقلالية فكرية تامة. وهو يعيد النظر في كثير من القضايا والتصنيفات المتداولة في دراسات العلوم الاجتماعية والتاريخية. ولم تكن نظرته إلى كل هذه القضايا معيارية (normative)، بل أخذ في الاعتبار دور الفاعلين في بناء القاعدة، وتشكّل التصنيفات وإعادة تشكّلها حسب الحاجة ومقتضيات الوقت[١٢]، وصوغ الهويات والانتماءات[١٣]... إلخ. وهو يؤكد ضرورة الانطلاق في البحوث من الواقع الداخلي بعلاقة مع التقلّبات الخارجية، وهذا عين ما ينادي به الفريق من أهلنة/ تبيئة للمعرفة، والتجديد المعرفي في المخبر ينطلق أساسًا من هذه الرؤية.

التجديد عبر أهلنة/تبيئة المعرفة

يحدث التجديد المعرفي بتجربة بحثية تقوم على فكر نقدي، وعلى مراجعة النفس وتوفير ظروف النقلة في مجال المواضيع المعالجة، وكذلك في المناهج المعتمدة. وقد اختار أعضاء المخبر أن تتحقق النقلة على أساس تبيئة (أو أهلنة) المناهج والمواضيع في وقت واحد. والمقصود بالتبيئة/ الأهلنة هو أن نجيب عن السؤال التالي: كيف ندرس مجتمعاتنا من دون أن نكون دعاة لأفكار مصوّغة في الخارج؟

إن منطلقنا هو الداخل، أي هواجس المجتمعات التي ننتمي إليها. ونعتقد في مخبر «دراسات مغاربية» أن الباحث مطالب، أيًا يكن اختصاصه، بأن يكون في تناوله لبحوثه ملتحمًا بمتطلبات هذه المجتمعات وما تطرحه من قضايا وتساؤلات، ومتناغمًا معها. من هذه الزاوية يأخذ البحث صبغة نضالية بأتم معنى الكلمة. لكننا نرفض في مخبر «دراسات مغاربية» أن نكون ملتزمين بأي فكرة محدّدة أو بأي اتجاه فكري معيَّن، لأن الالتزام لا يؤدي في نهاية المطاف سوى إلى الدوغمائية بشكل أو بآخر. من أجل ذلك، يحتاج الفريق إلى نزعة نقدية متواصلة، مع ضرورة الانخراط في الكونية والعالمية. ومنطلق هذه الطريقة في البحث تلك الهيمنة شبه الكاملة للتوجّه الإثني المركزي الغربي عبر استخدام أدوات فكريّة ومصطلحيّة ومفاهيم ومناهج مهيمنة منذ فترة طويلة. مع العلم بأن كثيرًا من

---

١٢ انظر على سبيل المثال مقالي «التصنيفات الزمنية في الإسطغرافيا التونسية حلال العهد الحديث»، الذي نشرته بالفرنسية تحت عنوان: Abdelhamid Hénia, «Les catégories temporelles de l'historiographie tunisienne à l'époque moderne,» dans: Ben Slimane et Abdessamad, coord., *La Périodisation dans l'écriture de l'histoire du Maghreb,* pp. 64-84.

١٣ ركز الفريق أبحاثه طيلة الفترة الممتدة من ٢٠٠٧ إلى ٢٠١٠ على محور أساسي يتناول «التشكل التاريخي للهويات الجماعية». في هذا الإطار تم إنجاز برامج بحثية تمثّلت في إقامة ملتقيات دولية، من ذلك نذكر على سبيل المثال :
– الملتقى الدولي حول «**الرابط الوطني وتداعيات التفكير فيه في البلدان المغاربية وخارجها**»، أيام ٢٢ و٢٣ و٢٤ أيلول/ سبتمبر ٢٠١١ في تونس؛
– والملتقى الدولي حول «**الانتماء المحلي جنوب المتوسط وشماله**»، أيام ٢٩ و٣٠ تشرين الأول/ أكتوبر ٢٠١١ في تونس.

الدارسين من بين المغاربة والعرب استبطن هذا التوجّه الفكري من دون أي نقد له، فجاءت المعرفة التي صاغها الدارسون الغربيون حول مجتمعاتنا تتميز بالإثنية الثقافية الغربية. وهي لا تكشف واقعنا بصورة سليمة بل تمنعنا أحيانًا من فهم واقعنا بطريقة مثلى[١٤]. فهي تُرجِع مثلاً كل الحراك داخل المجتمعات العربية إلى عناصر فاعلة أجنبية (أوروبية غربية بطبيعة الحال)[١٥]. أما العناصر الاجتماعية المحلّية، فهي مغيّبة بشكل كلّي، ولا يُنسَب إليها أي دور فاعل في هذا الحراك. وكأنّها بقيت بلا حركة، ولا حول لها ولا قوة فيما يحدث حولها من تغييرات[١٦]. وهي نظرة تعطي الأولوية للعوامل والأسباب الخارجية في تفسير الديناميات الداخلية. فهل ينبغي قبول الفكرة القائلة إن كل مشاريع الحراك الذي عرفها العالم العربي، كظاهرة بناء الدولة والحداثة والعلمانية... إلخ، إنما هي مقرّرة من الخارج؟ هل يجب أن نفهم أن كل حراك سياسي أو اجتماعي أو ثقافي تعرفه البلاد العربية في ذلك التاريخ مردّه

١٤ طبعًا لسنا أول من يطرح مثل هذه القضية. سبقت في ذلك مبادرات عديدة شكلت من دون أدنى شك أرضية منهجية ونظرية لمجهودنا المعرفي. لن نستعرض هنا كل هذه الدراسات، فالإطار لا يسمح ذلك. يمكن أن نكتفي بالتذكير بما خلقته كتابات إدوارد سعيد من دفع لنقد الاستشراق، وكذلك النقد المضاد الذي أثاره. ونذكر كذلك بالنقاش الحاد الموازي للأول حول ما عرف بما بعد الاستعمار. ونحيل في هذا المضمار إلى كتابات بيير روبار بادوال (Pierre-Robert Baduel)، وجان فرنسوا بيار (Jean-Françaois Bayart) التي تناولت بالتحليل والنقد هذه القضايا:

Pierre-Robert Baduel, « Relire Said ? L'Outre-Occident dans l'universalisation des sciences sociales,» in: *Alfa. Maghreb et sciences sociales* (Paris: Editions Maisonneuve & Larose, (2005) « Le Moment saïdien des postcolonial studies. Entre critique de l'Orientalisme et profession d'Humanisme?,» in: Ruptures postcoloniales: Les Nouveaux leisages de la société française, sous la direction de Nicolas Bancel [et al.]; avec les contributions de Valérie Amigaux [et al.]; en collaboration avec le groupe de recherche Achac, cahiers libres (Paris: La Découverte, 2010).

Jean-François Bayart, *Les Etudes postcoloniales: Un Carnaval académique, Disputaliuo* (Paris: Editions Karthala, 2010).

١٥ في ما يتعلق، على سبيل المثال، بعملية بناء الدولة الحديثة في البلاد العربية والإسلامية بصورة عامة، يبقى السؤال قائمًا حول ماهية هذا البناء وجذوره وآلياته. إذ تبيّن الكتابات التي تتميز بالذات الأوروبية المركزية أن الدولة الحديثة هي ظاهرة أوروبية بحتة: في أوروبا ولدت وفيها ترعرعت. وبعد ذلك فقط صُدّرت إلى بقيّة أنحاء العالم غير الأوروبي، تمامًا كما صُدّرت رموز الحداثة بصورة عامة. وتبعًا لذلك يذهب بعض أصحاب هذه النظرية، وعلى رأسهم الباحث الفرنسي برتران بادي، إلى الجزم بأن استيراد الدولة في هذه المناطق أدّى إلى وجود بناء سياسي دخيل، وبالتالي فهو «هجين» و«عقيم»، انظر: برتران بادي، **الدولتان: الدولة والمجتمع في الغرب وفي دار الإسلام**، ترجمة نخلة فريفر، (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٦). أو بالفرنسية: Bertrand Badie, *Les Deux Etats, pouvoir et société en Occident et en terre d'Islam, l'espace du politique* (Paris: Fayard, 1986).

أنظر أيضا لنفس المؤلف **الدولة المستوردة: دراسة في أوربة النظام العالمي السياسي**، الذي صدر بالفرنسية تحت عنوان:

Bertand Badie, L'Etat importé: *Essai sur l'occidentalisation de l'ordre politique, l'espace du politique* (Paris: Fayard, 1992).

١٦ تؤكد النظرية الانقسامية في دراستها لمجتمعات شمال أفريقيا على السكونية والبرودة والتجانس. وعرفت هذه النظرية تداولاً واسعًا على يد الباحثين الأنغلوسكسونيين كما تجلى ذلك في أعمال إرنست غيلنر، الذي طبق نظريته على المغرب في دراسته لقبائل الأطلس الكبير وسمّاها **أولياء الأطلس**، وديفيد هارت، الذي طبق نفس النظرية على قبائل بني ورياغل بالريف المغربي. أما الباحثة لوسيت فالينسي، التي تنتمي إلى المدرسة الفرنسية، فقد وظفت النظرية الانقسامية في دراستها لتاريخ البلاد التونسية عند إنجاز كتابها **الفلاحون التونسيون: الاقتصاد الريفي والحياة في الريف في القرنين ١٨ و١٩**. وفي التوجه نفسه وظفت هذه الباحثة في دراساتها حول البلاد المغاربية مفهوم العتاقة (archaïsme) الذي يؤدي في نهاية التحليل إلى التوجه ذاته.

Sur le modèle segmentaire au Maghreb, voir Jocelyne Dakhlia, *Le Divan des rois: Le Politique et le religieux, collection historique* (Paris: Aubier, 1998), pp. 292-307;

Ernest Gellner, *Les Saints de l'Atlas,* Traduction de Paul Coatalen; présentation de Gianni Albergoni, intérieurs du Maghreb (Paris: Editions Bouchene, 2003);

Lucette Valensi, «Archaïsme de la société maghrébine,» dans: La Pensée, déc., 1968, p. 57-93; et dans C.E.R.M., *Sur le féodalisme* (Paris: Ed. Sociales, 1969), pp. 223-232 ; *Le Maghreb avant la prise d'Alger (1790-1830)* (Paris: Flammarion, 1969); *Fellahs tunisiens: l'économie rurale et la vie des campagnes aux XVIIIe et XIXe siècles* (Paris; La Haye: Mouton, 1977).

بالضرورة إلى إرادة قوى أجنبية[١٧]؟ إن طرح القضيّة بهذه الصورة يجعلنا نعي ضرورة إعطاء أهمية قصوى لتحسس مظاهر الحراك في البلاد والمغاربية خاصة، والعربية عامة، من الداخل، وانطلاقًا من العناصر الفاعلة المحليّة، مع العلم أن هذه العناصر تتحرك بدورها في علاقة تبعيّة متبادلة مع القوى الخارجيّة.

يتعلّق الأمر بالنسبة إلينا إذًا في التخلّص من القوالب الجاهزة، وفي تناول قضايا بحوثنا من وجهة نظر أهلية، أي انطلاقًا من الداخل، مع ضمان أن نكون مستقلين تمامًا عن مقولات الإثنية الثقافية الغربية التي تمنعنا من التفكير فعلاً وبطريقة سويّة في مجتمعنا. والسؤال هو كيف نتخلص من عبء الإثنية الثقافية؟ كيف الخروج من فخ المحوريّة الثقافيّة؟

من مميزات أهلنة/ تبيئة المعرفة أن يحدد الباحث علاقة إبستيمية بموضوعه تكون غير مقيَّدة بمعارف صيغت في أطر أخرى خارجة عن الإطار الذي يشتغل فيه، أو خارجة عن الموضوع الذي يشتغل عليه. نتيجة لذلك، ظهرت هذه الحاجة الملحّة إلى مراجعة طرائق البحث والمقاربات المهيمنة اليوم في هذا الحقل ونقدها، وابتكار مفاهيم للبحث من زاوية نظر داخلية، سواء كان ذلك على مستوى المواضيع المستنبَطة، أو على مستوى المناهج والأجهزة المفاهمية. من هنا تنبع أهمّية إنشاء معرفة داخلية متبيئة. والمهم أن هذه المعرفة تتمتّع بالمهنيّة والاستقلاليّة من خلال السعي إلى إجراء أبحاث رائدة، واعتماد مقاربة نقديّة تثير النّقاش والجدل. ولكي نتخلص من الهيمنة البراديغمية والمفاهيم الإثنوأوروبية أو الإثنوثقافية الغربية، ينبغي إعادة إنتاج هذه البراديغمات والمفاهيم، وذلك بعد تفكيكها ونقدها، فإعادة صوغها من داخل واقعنا، آخذين بخصوصية المسارات المحلية لهذا الواقع. لذلك نجد أنفسنا دائمًا بصدد مساءلة الترسانة المفاهمية وتفكيكها، وإعادة صوغ مواضيع بحوثنا بصورة تحمينا من هذه الهيمنة، وتكون منطلقات بحوثنا من داخل مجتمعاتنا، كأن نسائل التصنيفات التي يعتمدها الفاعلون من الداخل، وقد نرتقي بهذه التصنيفات إلى مرتبة التصنيفات المعرفية. بذلك نبدأ إنشاءَ معرفة أصيلة نابعة من أعماق مجتمعاتنا. وهو عين ما نقصده بتبيئة أو أهلنة المعرفة التي ننشد تحقيقها.

وليس المقصود بالتبيئة أو الأهلنة أن ننزوي ونبالغ في ذلك إلى حد الانغلاق الكلي: إذ ربّما يؤدي الانزواء والاشتغال في دائرة ضيقة إلى الشعور بالرضا عن النفس وإلى القوقعة فالغرور. وعند ذلك يفقد منهج التبيئة كل فعاليته ومقاصده ومصداقيته. ومن مخاطر ذلك ما نلاحظه اليوم لدى تيارات بحثية عربية من مطالبة بشرعية معرفية لا تستند إلا إلى الانتماء المحلي. وهذه المطالبات تبرز في جانب منها في اختزال التبيئة في مسألة اللغة عبر المناداة بـ«تعريب» العلوم الاجتماعية، وهي ما فتئت تنمو منذ ثمانينيات القرن العشرين[١٨]، مرتبطة بتلقّي أطروحة إدوارد سعيد حول الاستشراق، ومندرجة في ما يُدعى اليوم «ما بعد الاستعمار».

لنا فهم مختلف للأهلنة/ التبيئة في الميادين العلمية والبحثية عمّا هو متداول لدى بعض الأوساط في حقل علم الاجتماع في العالم العربي (خاصة لدى الجمعية العربية لعلم الاجتماع). ليست الأهلنة/ التبيئة التي ننشدها مختزَلة بضرورة تعريب المعرفة في العلوم الاجتماعية (وإن كان أعضاء الفريق يحررون أعمالهم باللغة العربية إلى

---

١٧ انظر حول هذه القضية دراستي: «دور الأجانب في الديناميكية الاجتماعية والسياسية التي عرفتها البلاد التونسية خلال القرنين ١٧ و١٨. مسألة إسطغرافية بحتة»، التي نشرتها في ٢٠١٢ بالفرنسية تحت عنوان: «Le rôle des étrangers dans la dynamique sociopolitique de la Tunisie, XVIIe-XVIIIe siècles. Un Problème d'historiographie,» *Les Cahiers de la Méditerranée moderne et contemporaine,* no. 48 (juin 2012), pp. 213-233.

١٨ انظر المقالين المذكورين أعلاه (الهامش رقم ٢) للباحث عماد المليتي. انظر أيضًا مقال بالفرنسية لعبد القادر زغل، وهو باحث في مخبر «دراسات مغاربية»: Abdelkader Zghal, «Pour changer la notion de spécificité d'un objet de désir en un objet de recherche sociologique,» dans: Dorra Mahfoudh et Lilia Ben Salem (sous la direction de), *Modernité et pratiques sociologiques, Actes du colloque organisé à Hammamet du 18 au 20 mai 1999,* sous l'égide de l'Association internationale des sociologues de langue française, (Tunis: Centre de Publication Universitaire, 2000), pp. 97-140.

جانب اللغة الفرنسية)، ولا مقتصرة على ما ينجزه الباحث المحلي الذي يُعتبر الأقدر على إنشاء المعرفة المطلوبة دون غيره، ولا على ما هو موغل في المحلية على مستوى البراديغمات والمفاهيم الموظفة.

من الخطر أن نعتقد أن الباحثين المحليين هم وحدهم قادرون على إنجاز بحوث حول مجتمعاتهم، فيحصل الابتعاد عن الباحثين الآخرين ولا يجري الاحتكاك بهم ولا الدخول معهم في مكافحة براديغمية ضرورية، فتصبح بحوث الباحثين المحليين في واد وبحوث الآخرين في واد آخر، ليس فقط على مستوى المواضيع، بل أيضًا على مستوى المناهج. فتحصل نتيجة ذلك القوقعة والمغالاة في النزعة المحلية. إن النزعة الكونية لا تحصل إلا بالاشتغال بعلاقة مع ما ينتج من معرفة كونية. فالمهم ليس أن يحتكر المحليون دراسة مجتمعاتهم على أساس أنهم الأقدر على تناول واقع مجتمعاتهم بالدرس بأقل ما يمكن من الأخطاء، وإنما المهم أن يقع تناول قضايا مجتمعاتهم من الداخل، ومن الأدوار التي يؤمّنها الفاعلون، وأن تكون التساؤلات والمواضيع المستَنبطة والأفكار المعتمدة في ذلك نتاج معاناة ومنطلقات داخلية بحتة، وليست مستوردة من الخارج، وذلك مهما كان الباحث الذي يتناول المواضيع المطروحة للدرس، ومهما كان الحقل البحثي الذي كان يشتغل الباحث في إطاره. وهذا هو المهم في عملية التبيئة.

إن مشروع التبيئة الذي نناضل من أجله في فريق «دراسات مغاربية» لا نخصّ به مجتمعاتنا المغاربية والعربية فقط، بل هو يطمح إلى أن يكون منهجًا ذا بُعد كوني يعتمده الباحثون لتجاوز سلبيات الهيمنة الإثنوثقافية مهما كان مصدرها وأينما كانت سببًا في إعاقة المعرفة السليمة في وسط محلي.

لذلك، نصر في عملية إنجاز مشاريعنا البحثية على إشراك باحثين آخرين ينتمون إلى بلدان أخرى ذوي إحساسات جامعية ومعرفية مختلفة. وعملية إقحام عناصر أخرى في مشاريعنا البحثية تخضع في حقيقة الأمر للشروط الضمنية التي نعرضها في أوراق العمل التي على أساسها ينخرط الباحث الأجنبي في الاشتغال مع باحثي فريق «دراسات مغاربية»، بحيث تكون مساهماته بالضرورة منخرطة في إطار الشروط المبيّنة في ورقة العمل المذكورة، وهي بطبيعة الحال لا تخضع لأجندات أجنبية إثنومركزية أو إثنوثقافية. وحتى إن حصل تجاوز في ذلك، فالمكافحة بين الباحثين ونقد الأوراق كفيلان بتخطّي مثل هذه العقبة.

المنهج النقدي هو إذن الواقي من كل المخاطر التي يمكن أن يقع فيها البحث وتجعله يزيغ عن مساره السليم. والنقد الذاتي المتواصل في كل مراحل الاشتغال في المخبر هو مبدأ متّفق عليه بصورة جماعية بين أعضائه. ويشمل هذا المنهج النقدي الساحة الثقافية التي نتحرك في إطارها، محليًا أو مغاربيًا أو عربيًا. وهذا الموقف النقدي الذي جعلنا منه ثقافة أساسية للفريق، هو الذي يجبرنا في نهاية التحليل على أن نكون دائمًا أكثر ارتباطًا بواقعنا، وأن تكون منطلقات بحوثنا في تناغم مع هواجس مجتمعاتنا وقضاياها الآنية والتوترات التي تفرزها وتخترقها. وبه أيضًا نهيّئ أنفسنا لتحقيق تبيئة فعلية لمواضيع بحوثنا وللمناهج المعتمدة لذلك.

لم نصل إلى بلورة هذا المنهج إلا بعد المرور بتجارب بحثية ونقاشات ومكافحة للبراديغمات التي استقطبت هذه النقاشات. ولقد اقتضى من أعضاء المخبر الانتقال من تجربة إلى أخرى، وهو ما تطلب بعض الوقت، كما تطلب نضج المساءلات والمقاربات التي أفضت إلى القبول بضرورة أن نقوم بأهلنة (أو تبيئة) البحث والغوص في قضايا مجتمعاتنا، وأن نتخلص من المركّبات التي أوجدتها الإثنومركزية الغربية. فلم تعد القضية مقاومتها بقدر ما هي ضرورة القيام بمساءلتها وتفكيكها قصد قراءتها بطريقة رصينة تؤمن لنا أن نفيد مما هو مقبول من البحوث الغربية، وأن نترك جانبًا ما يتسم بالإثنومركزية، لأن القضية ليست رفض ما هو غربي بقدر ما هي مساءلة ما لا يستقيم، لكونه يخدم أجندات سياسية وإيديولوجية غربية، ولا يساعدنا على بلوغ فهم أفضل لمجتمعاتنا.

محمد الشيخ*

تدريس الفلسفة في الكليات المغربية

كلية الآداب والعلوم الإنسانية بنمسيك في الدار البيضاء نموذجًا

يتهدد وجود الفلسفة في المغرب كلٌّ من الفكر المحافظ والتدبير التكنوقراطي (تحالف اللاهوت والتقنية)، غير أن الفلسفة تتسم، في المقابل، بقوةٍ باديةٍ في اعتبارها صانعة مجد الثقافة المغربية وشهرتها. وهي، في علاقتها بالسلطة، تنشد الاستقلال من جهة وتعاني محاولات الاستتباع من جهة أخرى. وذلك علاوةً على الأذيّات التي تأتيها من داخلها، بتكريس تقاليد في التدريس والتفكير الفلسفيين هي أبعد ما تكون عن روح التفلسف.

من تاريخ تدريس الفلسفة في المغرب، حيث تبرز إمكانية التحقيب على أسس معينة، إلى رصد ما يميّز الوضع الراهن من جدّة، على المستويين البنيوي والوظيفي، يختم الباحث بتجربة شعبة معينة من شعب تدريس الفلسفة الجامعي، يرصد من خلالها ما بُذِل من جهود في العقد الأخير ونيّف من تدريس الفلسفة في الجامعة المغربية.

يتّسم وضع تدريس الفلسفة في الجامعة المغربية بمفارقات صارخة، أكان من حيث الكم أم من حيث الكيف. وبيان ذلك أنه أولاً، وضعٌ واقع بين الهشاشة من جهة، والقوة من جهة أخرى. والحال، أن هشاشته بادية من كون الفلسفة مهدّدة في وجودها في المغرب، إما باسم الفكر المحافظ (فتاوى الفقهاء في تحريم الاشتغال بالفلسفة)، وإما باسم التدبير التكنوقراطي (يكفي أن نشير ههنا إلى سنوات الثمانينيات، عندما فتح وزير التعليم حينئذ النار على الفلسفة، ومنع الكليات الجديدة من فتح شُعَب خاصة بالفلسفة)، حتى إن بعض المهتمين بتدريس الفلسفة في المغرب سمّى هذا الأمر «حالة استثناء ثقافي»، أو بفعل تحالف ذينك الفكر والتدبير في إطار ما كان يُعدّه الراحل عبد الكبير الخطيبي «تحالف اللاهوت والتقنية» (لك أن تنظر، مثلًا، في مناظرة إفران بشأن التعليم، وتهديد الفقيه - مدجّجًا هذه المرة بالفكر التقني - بإلغاء تدريس الفلسفة سنة ١٩٨٠).

* أكاديمي مغربي.

غير أن قوة الفلسفة ظاهرة للعيان، من جهة أخرى، ومن أماراتها أن الفلسفة أمست تُعدُّ من أهم التخصصات التي صنعت، ولا تزال تصنع، مجد الثقافة المغربية في الخارج وشهرتها في باقي الدول العربية، ولا سيما في المشرق العربي، الأمر الذي دفع بعض أهل الفلسفة في المغرب إلى الحديث عن «الاستثناء المغربي» في هذا الصدد، في نوع من مديح الذات عال.

ثم إن وضع الفلسفة ذا المفارقات الجمّة واقع، ثانيًا، بين نشدان الاستقلال من جهة، ومحاولات الاستتباع من جهة أخرى. لقد ظل أساتذة الفلسفة الجامعيون يقاومون تدخّل السلطة أيًّا يكن مصدره؛ السلطة الوصية على الفلسفة بصورة مباشرة (وزارة التربية)، أو السلطة التي جعلت من نفسها وصية على الفلسفة بالقوة على نحو غير مباشر (وزارة الداخلية، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية...). وكان ذلك التدخّل يتم بتعلة أن ما تُحْسِن الفلسفة إتقانه في المغرب، ولا تتقن سواه، إنما هو «تخريج المعارضة». والواقع، أنه لطالما قاومت شُعَب الفلسفة تدخّل السلطة في تدبير شؤونها. أمّا مخاطر محاولات الاستتباع والاستلحاق، فيشهد عليها انتعاش شُعَب الفلسفة، وفتح شُعَب جديدة بعد تفجيرات أيار/ مايو الإرهابية عام ٢٠٠٣، في إشارة إلى قيام الحكومة، مدعومة من وزراء يساريين، بمقاومة المد السلفي الذي كانت الدولة قد غضّت الطرف عنه زمنًا طويلًا، بل استغلته أحيانًا فزّاعَة ضد التوجهات الفلسفية العلمانية، الماركسية منها والليبرالية، التي كانت تطبع تدريس الفلسفة في الجامعات المغربية.

وأخيرًا، إن وضع تدريس الفلسفة واقعٌ لا تحت إذاية العدو، إذا ما نحن استعملنا لغة ابن رشد، وإنما تحت إذاية الصديق أيضًا، أي صديق الفلسفة الذي هو من بعض أساتذتها. وإني لا أقطع في هذا، وإنما أستثني الذين لطالما أساؤوا إلى تدريسها إما بأدلجتها المفرطة، وإما بتسييسها المغالى فيه، أو حتى بتحزيبها المبالغَ فيه. فأنت كنتَ، ولا تزال، تجد أن المدافع عن الفلسفة هو، من حيث لا يحتسب، أشد أعدائها؛ يسيء إليها من حيث يظن أنه يُحسن إليها، وذلك بتكريسه تقاليد في التدريس الفلسفي والتفكير هي أبعد ما تكون عن روح التفلسف.

وها نحن نجني بعض «ثمار» تدريس الفلسفة اليوم في المغرب، من ضعف في الإنتاج الفلسفي، وغياب لتقاليد مناقشة الأطروحات الجامعية مناقشة جدّية، فضلًا عن تعصّب صاحب كل اختصاص من الاختصاصات التي تسعها الفلسفة جميعًا لاختصاصه لا يحيد عنه قد أنملة، ولا يستسيغ فلسفة أخرى غير الفلسفة التي نشأ عليها، بل حتى غير الأطروحة التي كان أعدّها.

وبالجملة، إن الهشاشة والقوة، والسعي إلى الاستقلال ومعاناة بعض إغراءات الاستتباع، واتّقاء شر العدو وائتمان الصديق المسيء... كل ذلك هو من المفارقات التي تطبع وضع تدريس الفلسفة في الجامعة المغربية.

شيء من التاريخ

على أن هذا الأمر لا يمنعنا من القول إن تدريس الفلسفة في الجامعات المغربية عريق، إذا ما قورن ببعض البلدان العربية، اللهم باستثناء مصر ولبنان، ولربما تونس وإلى حد ما الجزائر. وإذا ما نحن أحببنا ألّا نذكّر بتراثنا الفلسفي وبجامعة القرويين، فإننا نقول مع أ. كمال عبد اللطيف، وهو من أساتذة الفلسفة في المغرب الذين ما فتئوا يعودون إلى تاريخ هذا التدريس: لاشك أن تدريس الفلسفة في الجامعة المغربية وفي كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط يرتبط بميلاد التعليم العالي في المغرب في السنوات الأولى للاستقلال، أي في نهاية الخمسينيات ومطلع الستينيات. ولاشك أن الراحل أ. محمد عزيز الحبابي قام بدور مهم في إرساء التقاليد الأولى لهذا التدريس، خاصة أنه جمع بين تكوينه الفلسفي الجامعي الذي كان يؤهله للبحث والتدريس، ومهمة العمادة، إذ كان أول عميد لأول كلية للآداب في المغرب. والحال، أن البدايات لم تكن سهلة ولا متيسرة؛ فقد ساهمت

عوائق متعددة في بناء الملامح الأولى للدرس الجامعي في الفلسفة بوسائل بشرية ومادية محدودة، وذلك رغم قلة عدد الطلبة وتوزّعهم بين قسمين لتدريس الفلسفة باللغتين العربية والفرنسية، مثل أغلب الشُّعَب والكليات، في زمن كانت فيه مظاهر وتجليات المرحلة الاستعمارية بمختلف أبعادها لا تزال حاضرة في مختلف فضاءات الواقع المغربي. ومع هذا، استطاع الحبابي، بمعية زمرة من زملائه العرب والأجانب (نذكر من الذين أمضوا سنوات عديدة في تدريس الفلسفة في المغرب خلال بداية الستينيات حكمت هاشم من سورية، وألبير نصري نادر من لبنان، ونجيب بلدي من مصر)، بناء الأسس الأولى لهذا الدرس، في علاقة وثيقة مع نظام البرامج والدروس كما كانت تقدّم في الجامعات التي درس فيها هؤلاء الأساتذة. وقد شكّل هؤلاء في مطلع الستينيات، بحسب عبارة أ. عبد اللطيف دائمًا، الطلائع الأولى المدشّنة للدرس الفلسفي في الجامعة المغربية.

والحق أنه يمكننا النظر إلى المراحل الكبرى المؤطرة لهذا التعليم من أكثر من زاوية: زاوية البرامج والمقررات، أو زاوية التأطير العلمي والتربوي، أو زاوية شروط ومقومات الدرس الفلسفي الجامعي. كما يمكن النظر إلى هذه المراحل من زاوية التفكير في الإنتاجية والمردودية والنجاعة، وكذا الدور الثقافي التاريخي الموصول بتطور الذهنيات.

على أنه يمكننا الحديث أيضًا عن هذه المراحل من خلال التفكير في عوائق وصعوبات الدرس الفلسفي في الجامعة وفي الفكر المغربي المعاصر، وهذا ما يميل إليه أغلب المتحدثين عن تدريس الفلسفة بالجامعة المغربية.

ويرى أ. عبد اللطيف أنه، من أجل إحاطة أولية بهذا الموضوع، يمكننا أن ننجز ترتيبًا مؤقتًا لمراحل كبرى في تعليم الفلسفة في الجامعة المغربية، فتتحدث عن مرحلة التأسيس (١٩٥٩- ١٩٧٠). وهي مرحلة تميزت بنظام الشهادات الذي يختلف عن نظام السنوات، حيث كانت الإجازة مكوّنة من مجموعة من الشهادات التي ينالها الطلبة خلال سنوات الدراسة. وخلال هذه المرحلة، وإلى سنة ١٩٧٣، ظلت الفلسفة تدرَّس بلغتين (الفرنسية والعربية)، بحيث ينقسم الطلبة إلى قسمين داخل الشعبة الواحدة. وابتداء من الموسم الدراسي ١٩٧٣- ١٩٧٤، سوف يُحذَف القسم الفرنسي، بحكم التعريب الذي لحق بمقررات الفلسفة وبرامجها في المرحلة الثانوية، فأصبحت الدروس الجامعية في مختلف أقسام كلية الآداب باللغة العربية.

على أن أهم ما عرفه عقد السبعينيات هو ارتفاع عدد الطلبة، حيث بلغ ذروته في نهاية ذلك العقد، وأصبحت شعبتا الفلسفة في الرباط وفاس تستقبلان سنويًا ألفي طالب (١٤٠٠ طالب في كلية الآداب في الرباط و٦٠٠ طالب في كلية الآداب في فاس). وإذا كان ما يسمّيه عبد اللطيف «عقد التأسيس» (١٩٦٠ - ١٩٧٠) قد منح الإجازة في الفلسفة لمجموع من الطلبة لم يتجاوز عددهم ١٥٠ طالبًا من القسمين العربي والفرنسي، فإن العقد الثاني (١٩٧٠ – ١٩٨٠)، وخاصة في نصفه الثاني، قد نقل تعليم الفلسفة من الناحية العددية إلى مستوى لا يرتبط بصيرورة طبيعية لنظام في التعليم متوازن ومتحكم فيه وفي مسألة تدبيره... وقد ترتب عن الفيض العددي الاستعانة بالأساتذة من المشرق العربي، وخاصة من مصر.

وفي العقد الثالث (١٩٨٠- ١٩٩٠)، نشأت مشكلات جديدة في الجامعة المغربية؛ مشكلات موصولة بواقع المجتمع المغربي ورهاناته السياسية والثقافية، حيث أُعلنت الحرب على الفلسفة وبرامجها بغير حق، وجرى تأسيس كليات للآداب في الجامعات المغربية الجديدة من دون شُعَب للفلسفة. ومقابل ذلك، وطوال عقد الثمانينيات وما تلاه، أنشئت شُعَب للدراسات الإسلامية في الجامعات المغربية، ودُرّست فيها مواد يفترض أنها تدرّس بمناهج عصرية جديدة داخل تخصص الفكر الإسلامي والفلسفة الإسلامية في شعبة الفلسفة[1].

١ عبد المجيد الانتصار وجمال هاشم، «الدرس الفلسفي في المغرب: حوار مع كمال عبد اللطيف،» على الموقع الإلكتروني:
<http://www.aljabriabed.net./n54_05kamal.htm>.

هذا وقد تقلّبت بأشد ما يكون منزلةُ تدريس الفلسفة في الجامعة المغربية في صلتها بالمواد المتعلقة بها؛ ففي البدء كانت إجازة الفلسفة (أربع سنوات، خُفضت اليوم إلى ثلاث) تشمل ضمن مكوناتها شهادتين في علم الاجتماع وعلم النفس. ثم تلا ذلك نظامٌ آخر أدمج التعليم المختلط للفلسفة والعلوم الإنسانية في جميع سنوات الإجازة. وفي مرحلة لاحقة على هذه، طُبّق نظام تعليمي يعتمد على وجود سنتين مشتركتين تدرّس خلالهما للطلبة دروس للفلسفة والعلوم الإنسانية، وذلك قبل أن تُعطى لهم فرصة اختيار أحد الاختصاصات الثلاثة، ثم عُدّل هذا النظام ذاته بحيث أصبح الجذر المشترك لا يشمل إلا سنة واحدة من سنوات الإجازة، بينما يتلقى الطالب في السنوات الباقية دروسًا متخصصة في علم النفس أو علم الاجتماع، حسب اختياره، من دون أن تغيب عن هذه الدروس المتخصصة دروس أخرى تكميلية في الاختصاصين الآخرين[٢].

وفي أمر الاتجاه العام للبرامج وللمواد المدَّرسة، يمكن تصنيف هذه المواد الفلسفية التي كانت تدرَّس بالكليتين الرائدتين في تدريس الفلسفة في المغرب (كلية الرباط، وكلية فاس) على النحو التالي:

- البحث في التراث الفلسفي العربي الإسلامي، ولا سيما في وجهه الأندلسي المغربي.
- البحث المنطقي والإبستمولوجي (فلسفة العلوم).
- البحث في تاريخ الفلسفة، ولا سيما في شقّيه الحديث والمعاصر.

والحال أن التدريس الجامعي للفلسفة في المغرب اتّسم بسِمات عدة، منها أنّه ما وُجد في يوم من الأيام في التعليم الجامعي الفلسفي المغربي مؤلفات خاصة بتدريس الفلسفة في الجامعة، وذلك بفضل تمتع رجال هذا التعليم بقدر كبير من الحرية . وهذه، كما أعتقد، سمة تكاد تميز التقليد الجامعي الفرنسي أيضًا الذي غالبًا ما متح منه «التقليد» المغربي، إن لم نقل استنسخه. ولهذا السبب قال الراحل محمد عابد الجابري في شهادته عن استحداث مادة «الإبستمولوجيا» في التدريس الفلسفي الجامعي في كلية الرباط في أوائل السبعينيات من القرن الماضي: «بدأت أزاول تدريس هذه المادة بكلية الآداب بالرباط في أقسام الليسانس [الإجازة] مع أوائل السبعينيات، وذلك بمبادرة شخصية، إذ لم تكن من جملة المواد المنصوص عليها. والحق أنه لم يكن هناك برنامج تفصيلي مفروض، فالأستاذ هو الذي يختار ما يريد تدريسه في إطار التخصص الذي ينتمي إليه»[٣]. ذلك أن أساتذة الفلسفة في الجامعة المغربية كانوا، ولا يزالون إلى حد كبير، غير مقيَّدين ببرنامج تعليمي محدّد سلفًا -اللهم إلا في خطوطه العريضة وعناوينه الكبرى- وما كانوا محصورين في فلاسفة مقرَّرين بصورة إلزامية، بل هم محصورون في الغالب، وعلى وجه العموم، ضمن عناوين عامة، شأن «الفلسفة اليونانية» أو «الفلسفة الإسلامية» أو «الفلسفة الحديثة» التي قد تحقّق إنجازًا جادًا وقد تضيع سدى. ومن النادر للغاية أن ينجز ما قرره الأستاذ بدءًا بأكمله. والحال أن هذه الملاحظة قد تعم ولا تخص؛ وهي ما سبق للأستاذ عبد الرحمن بدوي أن وقف عليها في ندوة الخبراء التي عقدتها اليونسكو في مراكش بين ٦ و٩ تموز/ يوليو ١٩٨٧ تحت عنوان: «تدريس الفلسفة والبحث الفلسفي في الوطن العربي»، حتى بالنسبة إلى الجامعات الأوروبية[٤].

إن ما عاناه التعليم الفلسفي في فرنسا، تجده حاضرًا في التعليم الفلسفي الجامعي في المغرب؛ فقد

---

٢ محمد وقيدي، «وضعية تدريس الفلسفة بالمغرب،» في: **تدريس الفلسفة والبحث الفلسفي في الوطن العربي، اجتماع الخبراء، مراكش، المملكة المغربية، ٦/ ٩ يوليو ١٩٨٧** (بيروت: دار الغرب الإسلامي، ١٩٩٠)، ص ٢٥٧.

٣ محمد عابد الجابري، **مواقف: إضاءات وشهادات**، سلسلة كتب صغيرة، من ملفات الذاكرة الثقافية (الدار البيضاء: دار النشر المغربية، ٢٠٠٣)، ص ١٤.

٤ عبد الرحمن بدوي، «تعليم الفلسفة في الجامعة،» في: **تدريس الفلسفة والبحث الفلسفي في الوطن العربي**، ص ٧٠-٧١.

وضعت الفيلسوفة الفرنسية سيمون دوبوفوار في هذا الشأن كتاب *Les mandarins*، وهو مفهوم كان يفيد، في الأصل، الموظف السامي في النظام السياسي الإمبراطوري الصيني القديم الذي لطالما اتسم بالجمود على الرسوم، فوظفته الفيلسوفة بمعنى المثقف أو الأستاذ الجامعي المتنفذ، وذلك بغية إدانة التعليم الفلسفي الذي كان سائدًا في فرنسا منذ بداية القرن إلى أواخر الستينيات من القرن الماضي، قبل أن تعصف ثورة الطلاب في أيار/ مايو ١٩٦٨ بهؤلاء المتنفذين الذين كانوا يكتفون عادة بتدريس أطاريحهم التي أنجزوها طوال مسار تدريسهم.

على أن تحقّق مطلب تعريب تدريس الفلسفة رافقته بعض المشكلات المتعلقة باللغات الأجنبية. وإذا ما نحن شدّدنا على ما كان قد نبّه إليه بدوي، من أن حوالي عشرة في المئة فقط من كتب الفلسفة هي منقولة إلى العربية -على نحو غالبًا ما يكون مشكلًا معيبًا ومدخولًا- فإن المطلوب من الطالب تحصيل حوالي تسعين في المئة من معارفه باللغات الغربية الحية، وهو مطلب عسير يشكّل إحدى السمات الفارقة في تدريس الفلسفة في الجامعة المغربية.

وفضلًا عن هذا وذاك، ظل تعليم الفلسفة في الجامعة بين البسط والقبض، فعلاوة على الرياح الإيديولوجية التي كانت تهزه (كان اختيار شعبة الفلسفة يعبّر عادة عن رفض للنظام السياسي). كان هذا التعليم، ولا يزال، مشدودًا شدًّا إلى سوق شغل ضيقة المنافذ وصعبة المأخذ؛ إذ كانت شعبتا الفلسفة في فاس والرباط قد شهدتا إقبالًا منقطع النظير في سنوات السبعينيات، وذلك قبل أن يضرب الزمان ضربته، فنعرف أزمة بطالة الخريجين الجامعيين منذ الثمانينيات وإلى اليوم، بأثر من بدء تطبيق سياسة التقويم الهيكلي... وكان ما كان.

في الوضع الجديد

كان الراحل جمال الدين العلوي -أحد فرسان تدريس الفلسفة الإسلامية في الجامعة المغربية (جامعة فاس)- قد لاحظ منذ ما ينيف عن ربع قرن أنّ: «(...) للفلسفة شعبتان خاصتان في كليتي الآداب بفاس والرباط، وأما الكليات الجديدة الأخرى -وهي كثيرة- فما تزال الفلسفة غائبة عن قاعاتها أو حاضرة حضورًا هامشيًا في الشُّعَب الأخرى»[٥] . والحال أنه لطالما عدَّ أساتذة الفلسفة الاقتصار على تدريس الفلسفة في هاتين الكليتين حصارًا مضروبًا على الفلسفة. وقد أرجعوا ذلك إلى أسباب سياسية (اعتبار السلطة أن الفلسفة تخرّج المعارضين السياسيين لها، فتنتج بذلك ضديدها... فضلًا عن الموقف المحافظ عامة من الفلسفة ومن تدريسها، وإرث الفكر القديم وسليل النظرة الدينية الضيقة)، أو إلى أسباب تكنوقراطية (قلة منافذ الخريجين التي تترتب عنها بطالتهم، وتشجيع الاقتصاد الليبرالي القائم على منطق الربح المادي السريع). ولا غرابة إذن أن يروا في ذلك تحالفًا بين الروح المحافظة والروح التكنوقراطية (وهو ما كان عبد الكبير الخطيبي قد عبّر عنه باسم «لاهوت التقنية»). وهكذا، وجدنا أ. محمد سبيلا يقول: «وضعية الفلسفة بالمغرب هي جزء من وضعية الفلسفة بالعالم العربي الإسلامي. فالفلسفة ظلّ يُنظَر إليها دائمًا على أنها بضاعة غربية، على أنها نبتة إغريقية دخيلة في ثقافتنا، وبالإضافة إلى ذلك فقد اتُّهمت دومًا بالزندقة وبالإلحاد لأن الخطاب الفلسفي هو خطاب يختلف في منطلقاته، في بنيته الاستدلالية عن الخطاب الديني، لأن هذا الأخير هو خطاب مسلّماتي ومعتقداتي، وبالتالي فهو خطاب راسخ في النفوس ويقدّم أجوبة قصوى حول الإنسان والمصير والحياة والموت... في حين نجد أن الخطاب

٥ جمال الدين العلوي، «ورقات حول تدريس الفلسفة والبحث الفلسفي في المغرب،» في: **تدريس الفلسفة والبحث الفلسفي في الوطن العربي**، ص ٢٣٩.

الفلسفي يتموقع في خط مناقض للخطاب الديني ولأي خطاب إيديولوجي، فهو لا ينطلق من مسلمات بل هو خطاب تراجعي كما يقول أحد الفلاسفة؛ أي أنه خطاب إنكاري، استفهامي، تساؤلي، تشكيكي، إلى حد ما... فنمط الحياة الفلسفية يتعارض مطلقًا مع نمط الحياة العادي... فالتفكير ليس صفة طبيعية في الإنسان، والتفكير مضاد للطبيعة البشرية، فالناس ميالون إلى الاستدفاء ببعضهم، إلى الأحاديث الجماعية، ولكن التفكير هو فعل جهاد شخصي، يتطلب الانعزال عن الجماعة، يتطلب التحلل من هذا الانصهار الجماعي والغوغائية الجماعية. ولهذا ستظل هناك عداوات دائمة ومستحكمة بين الفلسفة وكافة أشكال الاعتقاد، سواء الإيديولوجي أو الديني. وهذا شيء موجود في كافة المجتمعات البشرية، إلا أنه في مجتمعاتنا العربية اتخذ صيغة حادة. فتاريخنا العربي الإسلامي مليء بأشكال الإجهاز على الفلسفة وتحقير أصحابها. وفي تاريخنا المغربي هنالك وقائع تثبت أن السلاطين في غير ما مرة حرّموا تدريس الفلسفة والمنطق في جامعة القرويين. والمعْلمة الكبرى في الحملة على الفلسفة بالمغرب كانت في الثمانينيات عندما فتح السيد عز الدين العراقي -وزير التعليم آنذاك- النار على الفلسفة ومنع الكليات الجديدة من فتح شُعَب خاصة بالفلسفة». وبالفعل، حدث في المغرب أن تعرّض الدرس الفلسفي الجامعي سنة ١٩٨٠ لإجراءات هدفت إلى الحد من حضوره ضمن التكوين الجامعي، وذلك بإيقاف التسجيل في شعبة الفلسفة، وبالتوقف عن فتح شُعَب للفلسفة في الجامعات الجديدة. وكان المبرّر الذي استند إليه قرار السلطة الوصية على قطاع التعليم والتربية هو أن تقلص إمكانات التوظيف يسمح بإيقاف التخصصات التي لا حاجة إليها في ذلك الوقت. وحدث بعد احتجاج المدرسين على هذا القرار أن تم التخفيف منه، بحيث سُمح بالتسجيل في شُعَب الفلسفة في أقدم جامعتين مغربيتين، أي الرباط وفاس، مع الاحتفاظ بقرار عدم فتح شُعَب للفلسفة في الجامعات الجديدة في مختلف جهات البلاد. ولطالما عبّر أساتذة الفلسفة في الجامعة المغربية وكل محبّي الفلسفة في المغرب عن مطلب يقضي بتوسيع التعليم الفلسفي في الجامعات المغربية، وذلك بفتح شُعَب الفلسفة في كل الكليات القديمة (مراكش مثلًا) أو الحديثة العهد، أو على الأقل في بعضها، حسب الجهات الأساسية في البلد[٦].

ولو قُيّض لجمال الدين العلوي أن يعيش إلى أيامنا هذه -وهو الذي غاب وهو في عزّ عطائه - للاحظ أن الوضع صار اليوم مختلفًا؛ إذ أمست الفلسفة تدرَّس في الجامعات المغربية برمّتها، إما بوصفها مادة تكميلية بالنسبة إلى عديد من الشُّعَب العلمية على وجه الخصوص، وإما باستحداث شُعَب للفلسفة وعلم الاجتماع وعلم النفس في عديد من الكليات المغربية (مراكش، الدار البيضاء، القنيطرة، مكناس، تطوان، المحمدية، الجديدة...). ويؤول بعضهم هذا الانتشار لشُعَب الفلسفة وما جاورها بأنه ردة فعل الحكومة على استقواء التيار السلفي الجهادي الذي اعتبرته هذه السلطات مسؤولًا عن تفجيرات الدار البيضاء الإرهابية، ويرده بعضٌ آخر إلى تولّي حقيبة وزارة التربية الوطنية حزب يساري معروف عنه بتعاطفه الشديد مع أهل الفلسفة، بل إن عديدًا من أُطره تخرّجت في شعبة الفلسفة. ولا شك أن تمديد تدريس الفلسفة في الثانوي، من القسمين الثاني والثالث فإلى القسم الأول، واستحداث شُعَب للعلوم الإنسانية يحتل فيها تدريس الفلسفة مكانة أولية، مع ما رافقه من حاجة الدولة إلى مدرسين للفلسفة في الثانوي، أمران متعلقان بفتح شُعَب جديدة للفلسفة في كثير من الكليات المغربية. غير أن هذه العوامل عوامل متضافرة، ولا يمكن فصل بعضها عن بعض.

ذاك كان، أولًا، وجهًا من وجوه التغيير الهيكلي الذي مسّ تدريس الفلسفة في الجامعة المغربية، وكان، ثانيًا، وجهًا هيكليًا تمثّل هذه المرة في فك الارتباط الكلاسيكي بين كلّ من الفلسفة وعلم الاجتماع وعلم النفس؛ إذ ظلت

٦ وقيدي، ص ٢٦٤.

شعبة الفلسفة في التعليم العالي تضم دائمًا فروعًا ثلاثة - تسمّى «شعبة الفلسفة» اختصارًا، أو «شعبة الفلسفة وعلم الاجتماع وعلم النفس»- هي على التوالي: فلسفة عامة، وعلم الاجتماع، وعلم النفس. لكن كان هناك مواد سوسيولوجية وسيكولوجية مقرَّرة في برامج فرع الفلسفة العامة، كما كان ثمة مواد فلسفية مقرّرة في فرعي علم الاجتماع وعلم النفس. أما اليوم، فقد صار لكل تخصص من هذه التخصصات شعبته الخاصة، وذلك بناء على ما كان يلاحظه دائمًا بعض أهل الاجتماع والنفس من هيمنة للفلسفة، ومن تنافر بين التخصصات الثلاثة، بالرغم من أنه كان هناك -على التحقيق- شُعَب ثلاث تحت المسمّى الجامع «شعبة الفلسفة»[٧]. على أن هذا الانفصال ما كان انفصالاً مطلقًا وإنما انفصالاً نسبيًا؛ بحيث إن السنة الجامعية الأولى ما زالت مشتركة في عديد من الكليات، ولا يتم التخصص، بمعناه المعروف المعهود، إلا بدءًا من السنة الجامعية الثانية.

أمّا السمة الثالثة، فهي عمومًا المساهمة الدائمة والفعلية التي كانت لأساتذة الفلسفة في وضع البرامج والمقررات التي كان يُعمَل بها في الجامعة، وفي تحديث هذا التدريس على وجه الدوام. وهنا كان الأساتذة يجتزئون لهم مجالات كبرى للاجتهاد، بحيث كانت تلك البرامج أو المقررات عادةً أطر عمل عامة وفارغة، يملؤها الأستاذ بما يشاء من المضامين التي يراها مناسبة.

غير أن من سلبيات ذلك الأمر التمذهب الفلسفي والانحياز إلى جغرافيا للفلسفة (الفلسفة الفرنسية على حساب الفلسفة الأنغلوسكسونية)، مع إهمال شبه تام لحقّ اللغات، الميتة منها (اللاتينية واليونانية اللتين كان إدخالهما يشكل دومًا مطلبًا لبعض الأساتذة) أو الحية (الألمانية والإنكليزية على سبيل المثال)، وحتى تدريس الفرنسية كان ولا يزال على العموم تكوينًا تكميليًا، اللهم إلا إذا بادر بعض الأساتذة إلى تدريس نصوص فلسفية بالفرنسية والتعليق عليها بالعربية.

علاوة على ذلك، إذا كان أحد المهتمين بتدريس الفلسفة في الجامعة المغربية قد لاحظ، منذ أمد، أن التراث الفلسفي الإسلامي كان يحظى بالمنزلة الأولى، مبديًا على نحو تلقائي الملاحظة الضدية التالية: «أما البحث في تاريخ الفلسفة المعاصرة وقضاياها، فيأتي في الرتبة الأخيرة من حيث الأهمية بالنظر إلى عدد الباحثين وما يتداول في سوق المطبوعات»[٨]، فلربما يمكننا القول اليوم، بعد أن شهد تدريس الفلسفة في الجامعة المغربية تشبيب بعض أُطره، إن النزوع سائر إلى التغير، بحيث صار الاهتمام بالفلسفة المعاصرة يحظى بعناية أكبر، وكأننا نشهد بذلك انقلابًا في النزوع.

وفي الجملة، من هشاشات التكوين الجامعي الفلسفي ما يمكن أن نسميه «هشاشات مؤسسية»، أي لازمت هذا التعليم ملازمة الظل للعَين، وهي في عداد الثلاث:

١- ربط التعليم الجامعي للفلسفة بمنفذ تخرّجي واحد هو منفذ تدريس الفلسفة في الثانوي. وكلما حدث انكماش في هذا التدريس انعكس على خريجي الفلسفة انعكاسه المعلوم. هذا مع العلم بأنه لا يتم البحث عن منافذ أخرى، كالصحافة الثقافية في الإعلام السمعي البصري والمكتوب، مثلاً، وذلك على الرغم من الازدهار النسبي الذي يعرفه مجال الصحافة والإعلام في المغرب، ولا سيما الحر منه... بحيث تغيب حتى الآن مواكبات جدية متخصصة ومهنية للأنشطة الثقافية التي تعرفها البلاد وللإصدارات الفكرية الجديدة التي لا بد من أن

٧ العلوي، ص ٢٤٠.

٨ العلوي، ص ٢٤٦.

تتناولها أقلام شابة ذات ثقافة عامة على نحو ما توفره شُعَب الفلسفة. ثم إن ربط توظيف الطلبة الخريجين بالاشتغال في المكتبات ما زال غير معمول به، إلا في حالات نادرة، رغم ما شهدته البلاد في العقد الأخير ونيف من فتح لمكتبات وسائطية عديدة ... وإن مشهد فتح «عيادات فلسفية خاصة» أو إدارة «مقاهٍ فلسفية» على نحو ما يحدث في بعض الدول الأوروبية ليبدو ضربًا من الخيال العلمي الذي لا يحلم به حتى أشد أصدقاء الفلسفة تفاؤلاً.

وبالجملة، ينبغي القطع مع منطق الظرف التشغيلي الطارئ هذا. وقد ظل التكوين الفلسفي في المغرب يخضع لهذه الظرفية، ولايزال. كما يلزم الجب مع ارتهان تدريس الفلسفة الجامعي بسوق الشغل الذي تشكّله مستويات الثانوي المغربي، حتى صرنا إلى دورات أزمة وازدهار. وهكذا، مثلاً، لمّا تم تعميم الفلسفة على مستويات الثانوي بكاملها، شهد تعليم الفلسفة في الجامعة انتعاشًا كبيرًا في الإقبال على التكوين الفلسفي، ودام هذا الأمر أزيد من عقد من الزمن. واليوم لوحظ بعض التراجع بفعل عودة ظاهرة إشباع الثانوي بالمدرّسين، وهو ما سوف تكون له عواقب على الإقبال على الفلسفة في السنين القادمة، وبهذا نبقى في منطق تعاقب «الفورة» و«الأزمة»... وقلّما نخرج منه.

٢- اللعبة الواضحة/ الغامضة التي تجعل من تدريس الفلسفة شأنًا مرتهنًا بالوضع الإيديولوجي للبلد، بحيث إن ثمة اعتقادًا فاشيًا في هذا الارتهان الإيديولوجي الذي لا يخدم الفلسفة في شيء. وهو الارتهان الذي يقوم في أساسه على ضرب المواد بعضها ببعض؛ إذ يذكَر أنه لمّا قويت شوكة الفلسفة وخريجيها في الثمانينيات من القرن الماضي، استُحدثت شعبة الدراسات الإسلامية. وكان من بين الأغراض، الخفية لا الجلية، التي استُحدثت هذه الشعبة من أجلها تطويق المد الفلسفي الذي اعتُبر مدًا علمانيًا يساريًا معاديًا للنظام. ثم حدث أن ضرب الزمن، فإذا بالمغرب يُبتلى بالمد السلفي - في نسخته العنيفة - وإذا بإحياء الفلسفة يبغي من بين ما كان يبغيه -هكذا فهم البعض الأمر- تسليط الضد (الفلسفة) على الضد (النزعة الإسلامية)، وقد اعتُبرتا متعارضتين. والحال، أنه ما كان من صالح الفلسفة أن تُقحَم في هذه اللعبة الإيديولوجية والسياسية الظرفية؛ ذلك أن ما تم إنزاله بظرف، يمكن أن يتم رفعه بظرف أيضًا، وما كان لوضعه داع ظرفي، يمكن الاستغناء عنه إذا زال هذا الداعي الظرفي. لهذا يُدعى اليوم إلى القطع مع هذا المنطق التوظيفي الظرفي، وذلك بتصيير الفلسفة مادة «عادية» من بين مواد البرنامج الدراسي الثانوي والجامعي، ولا مادة «استثنائية» أو «احتياطًا إيديولوجيًا» يقع في خلفية المواد للتعزيز الأيديولوجي. هذا مع العلم بأن الفلسفة في العهد القديم كانت دائمًا مظنة ظن، بالرغم من استفادتها من الهامش الليبرالي، وكان منطق «الخوف من انقلاب السحر على الساحر»، «والحذر في التعامل معه»، و«تركه تحت المراقبة اللصيقة» يحكم صلة النظام بالفلسفة وبالدراسات الإسلامية معًا.

٣- إذا كان أحد المهتمين بالتدريس الجامعي في المغرب قد لاحظ في ندوةٍ أن «التعليم الجامعي يميل، أساسًا، بحكم تكوين المؤطّرين له، إلى السوق الفلسفية الفرنسية، ومن ثم يُلاحَظ ما يشبه غياب الإسهامات الفلسفية الأخرى (المدارس والاتجاهات الفلسفية في ألمانيا وإنكلترا على سبيل المثال)، اللهم إلا ما كان منها مترجمًا إلى الفرنسية. ومن هنا يمكن القول إنّ اهتمام الباحثين ببعض الأسماء غير الفرنسية يكاد يكون بالجملة نقلاً لاهتمامات البحث الفلسفي بفرنسا. ومع ذلك تنبغي الإشارة إلى بعض الاستثناءات التي تمثّل انفتاحًا مباشرًا على آفاق أخرى، وإن ظلت حالات خاصة غير مؤشرة، أو لنقل إن تأثيرها ما يزال محدودًا»[٩]، فإن المعقب

٩ العلوي، ص ٢٤٢.

على هذا المتدخّل عزّز هذه الملاحظة بالقول: «تجدر الإشارة (...) إلى أن تبعيتنا للثقافة الفرنسية جعلت الدروس التي نلقّنها لطلبتنا تركز على الاتجاهات الفلسفية في فرنسا، ونادرًا ما يتم الانتباه إلى التيارات الألمانية والأنغلوسكسونية، وهو نقص لا بد من تداركه، نظرًا لأهمية التحولات التي عرفها الفكر الفلسفي مع هذه التيارات الأخيرة»[10]. والحال أنه تم التغلب نسبيًا على بعض هذه المصاعب، بمقْدم أساتذة طوّروا معرفتهم باللغات الأجنبية غير الفرنسية، واهتموا أكثر بالفلسفة الأنغلوسكسونية (عن طريق مباحث المنطق وفلسفته، والإبستمولوجيا، وفلسفة اللغة ...) والألمانية (مباحث التأويليات والفلسفة النقدية وفلسفة الدين)، لكن غلبة التيار الفرنكوفوني المتنفذ ما زالت بادية.

والشيء بالشيء يُذكر، فالظاهر أن العقود الماضية من تدريس الفلسفة في الجامعة المغربية أفلحت إلى حد ما في جعل الفلسفة مادة «عادية» من مواد التكوين، بل وفي تعديل النظرة العامة إلى الفلسفة بفعل اشتهار باحثي الفلسفة في المغرب والمشرق، وحتى في بعض بلدان الغرب، لكنّها مع ذلك لم تفلح قط في تأسيس «تقاليد فلسفية راسخة» على نحو ما نجده في الدول الغربية مثلًا. ذلك أنه، من جهة، يبقى رواد تدريس الفلسفة في المغرب يشكّلون ما يمكن أن يُعتبر، بكثير من التجوز، تقاليد فلسفية -مثلًا شخصانية الحبابي وأصالية الجابري وتاريخانية العروي وتداولية طه عبد الرحمن ...- لكنها، من جهة أخرى، تقاليد لا يمثلها إلا أصحابها، فلا تكاد تجد من يطورها إلا في ما ندر. وهكذا، لا نجد عندنا تقليدًا راسخًا كما هي التقاليد في الجامعات الغربية، مثل التقليد الفينومينولوجي الغربي أو التقليد الهرمنوطيقي أو غيرهما من التقاليد الفلسفية الراسخة في الغرب. وكل ما يمكنك أن تحصل عليه لا يتعدى مناسبات تأبين من قضى نحبه من هؤلاء الرواد، وإحياء ذكرى، واستشهاد هنا وهناك، وحفلات تكريم لمن لا يزال ينتظر...

أخيرًا، عود على بدء. قديمًا قال الأديب والمفكر الألماني الشهير غوته: «من شأن ذاك الذي لا يعرف أي لغة أجنبية غير لغته، ألّا يعرف على التحقيق لغته». والحال، أنه منذ ربع قرن كان أحد أساتذة الفلسفة في الجامعة المغربية من الجيل الثاني من مدرّسي الفلسفة في الجامعة المغربية، وكان قد تقلّب في جميع أشكال التدريس، الثانوي منه والجامعي، قد تنبأ، بناء على ما كان خَبِره من تدريس للفلسفة، قائلًا: «وإذا كان تعريب مادة الفلسفة في بلادنا قد حل، وقتيًا ومبدئيًا، كثيرًا من المعضلات التي كان يطرحها تدريسها باللغة الفرنسية، فإنه ما فتئ يفرز، مع ذلك، مشكلات قد تصبح وخيمة في المستقبل. فأغلب النصوص الفلسفية الرئيسية بلغات أجنبية (...)»[11]. واقترح، بعد أن لاحظ أن الطريقة التي تدرَّس بها اللغات الأجنبية لطلبة الفلسفة في الجامعة تجعل منها فضلة لا عمدة: «حبذا لو كانت اللغات الأجنبية في الجامعة بالنسبة للطلبة المتخصصين في الفلسفة، دروسًا في تقوية مادة التخصص نفسها، أي تدريس نصوص فلسفية، بل تذهب إلى حد اقتراح تدريس مادة أو مادتين باللغة الفرنسية [ولِمَ ليس بالإنكليزية أو الألمانية أيضًا]، أو تقرير مؤلّف بالفرنسية»[12]. والواقع أن ما خشيه هذا الأستاذ هو ما وقعَ بالفعل؛ فقد صار أساتذة الفلسفة يجدون، على الأغلب، أنفسهم أمام طلبة لا يتقنون أي لغة أجنبية، بل لا يتقنون حتى اللغة العربية نفسها. عزَّ المطلوب وبئس الطالب.

١٠ تعقيب سالم يفوت، في: **تدريس الفلسفة والبحث الفلسفي في الوطن العربي**، ص ٣٠٦.

١١ يفوت، ص ٣٠٥.

١٢ يفوت، ص ٣٠٦.

تجربة شعبة الفلسفة في كلية بنمسيك في الدار البيضاء نموذجًا فتيًا

إن عمر شعبة الفلسفة في كلية الآداب بنمسيك (الدار البيضاء)، التابعة لجامعة الحسن الثاني في المحمدية، حديث نسبيًا؛ إذ كانت هذه الشعبة قد رأت النور في الموسم الجامعي ٢٠٠٤-٢٠٠٥، وذلك بفضل جهود ذاتية بذلها أساتذة الفلسفة وعلم الاجتماع في الكلية ممن كانوا آنئذ يدرّسون الفلسفة لبعض التخصصات غير الفلسفية (شأن شعبة الأدب العربي، وشعبة التاريخ وغيرهما من الشُّعَب تحت مسمى «مواد التفتح»). وعلى الرغم من قصر هذه المدة، فإن تجربة الإنشاء والتدريس ثرّة غنية، من حيث الندوات الفكرية التي أقامتها هذه الشعبة بنشاط كبير، ومن حيث المساهمة في تجارب تعديل المقررات التي اقترحتها اللجنة الوطنية للبرامج، ومن حيث دينامية أُطرها التي أكسبت الشعبة بذلك شهرة لا بأس فيها في المغرب والعالم العربي؛ وذلك في الوقت الذي لوحظ -للأسف الشديد- بعض فتور أو تراجع في وهج شُعَب الفلسفة في بعض الجامعات العريقة، أو هكذا يخيل للمرء، مع قلة إقبال الطلبة على حضور الندوات الفكرية التي تميزت بها شُعَب الفلسفة دائمًا، بل حتى عزوفهم عن حضور مناقشات رسائل الدكتوراه، بحيث صرنا نلحظ -مع الأسف - وعلى عكس ما كنا نشهد أيام التحصيل الجامعي، أن هذه المناقشات صارت لا تحضر فيها إلا لجنة المناقشة والمناقش وبعض ذويه وخاصته، وذلك كله في غياب الطلبة الذين هم المعنيون الأوائل بالحضور وبتعلم آداب مناقشة الأطروحات الجامعية.

والحال، أنه يمكن بتقصي ما تمّ تدريسه في هذه الشعبة الفتية من مختلف المواد -التي صارت تدعى في المغرب «وحدات» تضم كل واحدة منها «مواد»- تكوين فكرة واضحة إلى حد بعيد عن الجهود التي بُذلت في العقد الأخير ونيف من تدريس الفلسفة في الجامعة المغربية، وعلى الحدود أيضًا التي وقفت عندها هذه الجهود.

من الملحوظ، بداية، أن افتتاح شعبة الفلسفة في كلية الآداب والعلوم الإنسانية بنمسيك بخاصة، وفي مدينة الدار البيضاء التي ظلت دائمًا تفتقد هذا التخصص لعقود، قد رافق جهودًا إصلاحية عامة وخاصة بُذلت على المستوى المركزي. ذلك أن إنشاء الشعبة وتدبير أمرها واكبا ما دُعي في المغرب «ميثاق التربية والتكوين»، الذي سعى إلى إصلاح بعض مناحي التعليم بالاستفادة من بعض التجارب العالمية في هذا الصدد، وتعلقت بما سُمّي «المخطط الاستعجالي» الذي يُعدّ ميثاقًا وطنيًا ثانيًا للتربية والتكوين اعتمد في قراراته ومبادئه على نتائج تقرير المجلس الأعلى للتعليم لسنة ٢٠٠٨، كما ترافق مع ما اعتُبر إصلاحًا جامعيًا كان من بين مسائله إدخال تعديل تقني على سنوات الإجازة وتقليصها من أربع سنوات إلى ثلاث. لهذا، لربما كان في اختبار سير هذه الشعبة امتحان لهذه البرامج كلها.

ومن الملاحظات الأولى أن تدريس الفلسفة في هذه الكلية شهد التقلب في إنجاز البرامج؛ ففي البرنامج الدراسي الأول الذي تم تدريسه، وحسب ما يشهد به ما صار يُعرف باسم «الملف الوصفي» -دفتر تحملات كل تخصص على حدة يُرسَل إلى «اللجنة الوطنية لتنسيق التعليم العالي» في الوزارة الوصية، بغاية الموافقة عليه بعد أن تتم الموافقة عليه على مستوى الكلية والجامعة- كانت الأهداف هي التالية: دعم وتنظيم الكفاءات النظرية والمنهجية للطالب، وتعزيز قدراته على التحليل والنقد، والمساهمة في منحه وعيًا مطابقًا لواقعه الاجتماعي ومنفتحًا على الكوني والعالمي، وإعداده للاندماج في الحياة العملية، وتأهيله للانفتاح على محيطه الاجتماعي والثقافي والمهني عمليًا وفكريًا لمواصلة دراسته العليا المتخصصة حسب قدراته وطموحاته، من جهة، وحسب أسبقيات المجتمع وأهدافه، من جهة ثانية. وجاء نضد المجزوءات والمواد على النحو التالي:

الفصل	الوحدة الأولى	الوحدة الثانية	الوحدة الثالثة	الوحدة الرابعة
الأول	لغة وتواصل ١: لغة أجنبية أولى (فرنسية) لغة أجنبية ثانية (إنكليزية أو إيطالية أو إسبانية) البحث الوثائقي	مبادئ التفكير الفلسفي: السؤال الفلسفي من الفلسفة إلى تاريخ الفلسفة مدخل إلى نظرية المعرفة	مدخل إلى الفكر السوسيولوجي: السوسيولوجيا الكلاسيكية سوسيولوجيا المجتمعات المغاربية نصوص سوسيولوجية مختارة	المواضيع السيكولوجية الكبرى: العمليات العقلية العمليات الوجدانية عمليات التكيف

الفصل	الوحدة الخامسة	الوحدة السادسة	الوحدة السابعة	الوحدة الثامنة
الثاني	لغة وتواصل ١: لغة أجنبية أولى (فرنسية) لغة أجنبية ثانية (إنكليزية أو إيطالية أو إسبانية) مدخل إلى الإعلاميات ١	الفلسفة السياسية والاجتماعية: الفلسفة السياسية الحديثة الفلسفة السياسية المعاصرة الفلسفة السياسية والأخلاق	فضاءات الفكر الفلسفي الإسلامي: مفاهيم وإشكالات معرفية مفاهيم وإشكالات أنطولوجية مفاهيم وإشكالات أخلاقية	الفلسفة والأدب: إشكالية العلاقة بين الفلسفة والأدب أسس العلاقة بين الفلسفة والأدب نماذج مختارة

الفصل	الوحدة التاسعة	الوحدة العاشرة	الوحدة الحادية عشرة	الوحدة الثانية عشرة
الثالث	فلسفة التواصل ١: مدخل إلى فلسفة التواصل لغة أجنبية ١ لغة أجنبية ٢ مدخل إلى الإعلاميات	الجماليات وفلسفة الفن: الأسس الفلسفية للجماليات مناهج الجماليات مبادئ الحكم الجمالي	الفلسفة الحديثة والمعاصرة: الحداثة في الفلسفة الحداثة وفكر الأنوار فلسفة ما بعد الحداثة	قضايا ميتافيزيقية: القضايا الميتافيزيقية الكبرى نقد الميتافيزيقا نصوص مختارة

الفصل	الوحدة الثالثة عشرة	الوحدة الرابعة عشرة	الوحدة الخامسة عشرة	الوحدة السادسة عشرة
الرابع	فلسفة التواصل ٢: نظريات التواصل لغة أجنبية ١ لغة أجنبية ٢	المنطق ومناهجه: مبادئ التفكير المنطقي منطق القضايا منطق الحجاج	فلسفة العلوم والتكنولوجيا: أسس المعرفة العلمية مناهج المعرفة العلمية فلسفة التكنولوجيا	تاريخ الأفكار العلمية والتقنيات: تاريخ العوم والأفكار العلمية التشكل التاريخي للمعرفة العلمية والتقنية المعاصرة النهضة العلمية في العالم الإسلامي وأوروبا الحديثة

الفصل	الوحدة السابعة عشرة	الوحدة الثامنة عشرة	الوحدة التاسعة عشرة	الوحدة العشرون
الخامس	لغة وتواصل٣: لغة أجنبية ١ لغة أجنبية ٢ معلوميات تقنيات التعبير والتواصل	فلسفة اللغة: مقاربة تاريخية لمبحث فلسفة اللغة التوجهات المعاصرة في فلسفة اللغة نصوص نموذجية (بلغة أجنبية)	الفلسفة التحليلية المعاصرة: أسس الفلسفة التحليلية إشكالية المعنى في الفلسفة التحليلية المعاصرة التحليل الفلسفي والتحليل الوضعي	مناهج التأريخ للعلوم: الموضوع والمنهج في التأريخ للعلوم تاريخ العلوم عند العرب تاريخ العلم الحديث

الفصل	الوحدة الواحدة والعشرون	الوحدة الثانية والعشرون	الوحدة الثالثة والعشرون	الوحدة الرابعة والعشرون
السادس	فلسفة التاريخ: فلسفة التاريخ عند العرب فلسفة التاريخ في العصر الحديث فلسفة التاريخ المعاصرة	فلسفة الأخلاق الحديثة والمعاصرة: الفلسفة والأخلاق في العصر الحديث أزمة الأخلاق الإنسانية في القرن ١٩ أسس الأخلاق في المجتمع المعاصر	الفينومينولوجيا: أسس التفكير الفينومينولوجي الفينومينولوجيا وأزمة العلم الحديث الفينومينولوجيا والهرمنوطيقا	مشروع نهاية الدراسة

والحال أن هذا المنهاج لم يكمل سنواته البدئية الأولى حتى اضطر الأساتذة إلى تعديله بفعل ملاحظات تبدت لهم فيه، إثر ازدياد المراس، شأن عدم الاتساق العام بين مجزوءاته ومواده. وهو عدم اتساق ما فتئوا يحاولون التجاوز عنه بلا جدوى. وقد تمثّل، مثلاً، في عدم احترام البُعد التاريخي للمواد المدرَّسة بحيث كان يتم، مثلاً، تدريس الفلسفة السياسية القديمة والحديثة والمعاصرة في فصل واحد، أو تدريس مادتي «مدخل إلى الميتافيزيقا» و«نقد الميتافيزيقا» في فصل واحد، فلا يكاد الطالب يشرع في التعرف على الميتافيزيقا، حتى يشرع في الاطلاع على نقودها. وقس على ذلك مادتي الحداثة في الفلسفة وما بعد الحداثة؛ إذ يتعرف الطالب على المادتين في تزامن لا في تتالٍ، كما يفرض منطق التاريخ ذلك. هذا فضلاً عن تردد المنهاج بين التناول التاريخي للمواضيع الفلسفية وتناولها الإشكالي، فأنت واجده، على سبيل المثال، يتناول أسس الفلسفة التحليلية جنبًا إلى جنب مع إشكال المعنى فيها. لهذا وجد الأساتذة أنفسهم مضطرين إلى دمج بعض المواد في بعض، وإلى إلغاء مواد أخرى، أو إعادة ترتيبها في المنظومة.

والحال أن الدرس الفلسفي الجامعي في المغرب، أمسى اليوم، ومنذ ثلاث سنوات، يسير وفق ما صار يُعرف بـ «مسلك الإجازة الجديد»، الذي طُبّق وفق ما يُعرف في المغرب بالمخطط الاستعجالي الذي رام منه واضعوه إصلاح التعليم عمومًا، وتحقيق «الجودة» له. وما يميز هذا المنهاج الجديد، على المستوى الوطني، هو الوحدة في إطار التنوع، بحيث اقترحت لجنة وضع منهاج دراسي يضم جانبًا مشتركًا إجباريًا وجانبًا متباينًا اختياريًا، وهو منهاج يبدو أنه تحكمت في إملائه هواجس: منها الهاجس التشغيلي؛ وهذا ما يفسر إقحام عديد من المواد ذات الصلة بعالم الشغل، شأن المواد المتعلقة بتدبير المقاولات، وشأن إحداث إجازة برأسين: أكاديمي بحثي ومهني تشغيلي. ومنها هاجس التوافق؛ وهو ما بدا واضحًا في التوليفة العجيبة من المواد السابقة المأخوذة من مختلف شُعَب الفلسفة التي صارت تدرّس.

وهكذا تُذَكِّرُ ديباجة البرنامج بالأفكار المسبقة عن الفلسفة التي تولّد عنها عداء ديني ومجتمعي لهذه المادة، وتبتغي تصحيح هذه النظرة. ثم تذكّر أهداف التكوين الفلسفي في الجامعة المغربية، وهي أهداف، على الجملة، كان هاجسها إحداث توليفة بين النظر والعمل (التأمل: التحليل والنقد، والعمل: الانفتاح على سوق الشغل)، فجاءت على النحو التالي: تطوير الدرس الفلسفي في الجامعة، وتوجيهه صوب «فلسفة أكثر إيجابية»، وإدماج الفلسفة في الثقافة العامة، وإمداد الطالب بثلاثة أنواع من المعارف: واحد يسمح له بالمساهمة في تطوير الفكر الفلسفي في المغرب، وثانٍ قابل للتبيئة في مجالات مهنية مختلفة، وثالث يساعده على فهم العالم من حوله ووضع نفسه في محيطه الطبيعي والاجتماعي، وحث الطالب على تجاوز الركون إلى الجانب النظري في الفلسفة والبحث عن استثمارات «عملية: اقتصادية واجتماعية وسياسية» لما اكتسبه من معارف ومهارات، وإثراء ملكة التحليل والنقد لديه، وإعداده لتسيير مدينته.

يبدو أن صائغي البرنامج كانوا متأثرين بأنموذج «بيداغوجية الكفايات» القائم على فكرة «المهارات». ومن المهارات التي استهدف البرنامج تنميتها لدى الطالب «مهارات منهجية» و«معرفية» و«تقنية» و«مهنية». وحقيقة المهارات المنهجية أنها عبارة عن مقدرات في عداد الثلاث عشرة (الفهم؛ التحليل؛ الكتابة؛ البحث؛ الإقناع؛ التفكيك؛ حل النزاعات؛ النقد؛ الانتقال من النظري إلى التطبيقي؛ الاستخلاص؛ التعبير؛ تطوير المناهج؛ التدبير العقلاني)، فضلاً عن مهارات قابلية النقل من مجال الفلسفة النظري إلى مجالات عملية

أرحب، ومهارة المساهمة في التنمية المستدامة. ومن المهارات المعرفية: التفكير الواضح المرفق بالتمييز والتدبير والاستدلال، والتفكير النقدي المصحوب بالقدرة على اتخاذ القرار العقلاني، والقدرة على التخيل والإبداع، والقدرة على صوغ الأفكار صوغًا مفاهيميًا. هذا علاوة على المهارات التقنية (التمكّن من اللغات، والتعبير أمام الجمهور، والتعلم والفهم، وفهم المعطيات وترتيبها واستغلالها، والكتابة الإقناعية، والتحاور، والأدوات الإعلامية، وتقنيات البحث العلمي، والعمل الجماعي)، والمهارات المهنية (القدرة على التكيف، واستثمارات المهارات المكتسبة، ونقل المعارف، والمرونة مع الوسط).

بناء على هذه الأهداف تم استحداث الوحدات والمجزوءات المقترحة على المستوى الوطني:

الفصل	الوحدة الأولى	الوحدة الثانية	الوحدة الثالثة	الوحدة الرابعة
الأول	لغة ومنهجية	أسس الفكر السوسيولوجي	مدخل عام إلى الفلسفة: السؤال الفلسفي المباحث الفلسفية الكبرى	مدخل إلى علم النفس

الفصل	الوحدة الخامسة	الوحدة السادسة	الوحدة السابعة	الوحدة الثامنة
الثاني	لغة وتقنيات التعبير والتواصل	الفلسفة القديمة: مقاربة موضوعاتية مقاربة بيوغرافية	فضاءات الفكر الفلسفي الإسلامي: ـ مفاهيم وإشكالات معرفية وأنطولوجية – مفاهيم وإشكالات أخلاقية وسياسية	تطور الأفكار العلمية: تطور الأفكار العلمية قبل العصر الحديث تطور الأفكار العلمية في أوربا الحديثة

الفصل	الوحدة التاسعة	الوحدة العاشرة	الوحدة الحادية عشرة	الوحدة الثانية عشرة
الثالث	لغة وإعلاميات١	المنطق ومناهجه: ـ منطق القضايا ـ منطق الحجاج ١	الفلسفة الحديثة والمعاصرة ١ ـ مدخل إلى الفلسفة الحديثة ـ الفلسفة وقضايا الإنسان	الفكر الأخلاقي: ـ المذاهب الأخلاقية الكبرى ـ الأخلاقيات التطبيقية

الفصل	الوحدة الثالثة عشرة	الوحدة الرابعة عشرة	الوحدة الخامسة عشرة	الوحدة السادسة عشرة
الرابع	لغة وإعلاميات ٢	المنطق ومناهجه ٢: منطق المحمولات - منطق الحجاج ٢	فلسفة العلوم: - أسس المعرفة العلمية - مناهج المعرفة العلمية	الفلسفة الحديثة والمعاصرة ٢ - التيارات التأويلية - البراغماتية

والحال أن جديد الفصلين الأخيرين أمران اثنان:

أولهما، تفرع التكوين إلى «مسارين» اثنين متوازيين (ما سُمّي «الفلسفة النظرية» و«الفلسفة التطبيقية»)، وذلك بترك الاختيار للطالب في ما إذا كان يود أن تكون إجازته ذات منحى أكاديمي صرف (تكوين نظري بالأولى في الفلسفة)، وهو ما سُمّي «المسار الأول»، أو أن تكون ذات منحى مهني (تكوين وظيفي منفتح، مثلًا، على ميدان التربية (علوم التربية)، أو على علوم الصحافة (علوم الإعلام)، أو على غيرها من المهن ذات الصلة بتكوينه الفلسفي الأولي، وهو المسار المسمّى «المسار الثاني».

وثانيهما، ترك الاختيار للشعبة في تحديد ذاك التكوين المهني الذي ترتئيه، وذلك بحسب اعتبارات عدة تؤخذ بعين النظر، منها محيط الجامعة المهني، وفرص الشغل المتوافرة فيه، وإمكان التعاقد مع المقاولات المعنية بتشغيل الطلبة الخريجين. ولهذا ازدوج التكوين بهذا المستوى واتّخذ صيغة ثنائية في الفصلين الخامس والسادس على النحو التالي:

الفصل	الوحدة السابعة عشرة	الوحدة الثامنة عشرة	الوحدة التاسعة عشرة	الوحدة العشرون
الخامس ١ -	فلسفة التربية: - مدخل إلى فلسفة التربية الفلسفة للأطفال	الفلسفة والفن: الجماليات الفلسفة والفن	فلسفة الدين: مدخل إلى اللاهوت الطبيعي الدين والعلم	الفلسفة السياسية: مقاربة موضوعاتية رواد الفلسفة السياسية
٢ -	الإبستمولوجيا مقاربة فلسفية للمعرفة نقد المعرفة العلمية	الميتافيزيقا مفاهيم وقضايا أنطولوجية ميتافيزيقا الإنسان	تاريخ الأفكار والإيديولوجيات تاريخ الأفكار تاريخ الإيديولوجيات	فلسفة العقل مدخل إلى فلسفة العقل سيكولوجيا المعرفة

الفصل	الوحدة الواحدة والعشرون	الوحدة الثانية والعشرون	الوحدة الثالثة والعشرون	الوحدة الرابعة والعشرون
السادس - ١	فلسفة البيئة: الإيكولوجيا والإيديولوجيا أخلاق البيئة	الفلسفة في الفكر العربي المعاصر الفكر العربي المعاصر وقضايا الحداثة -حقوق الإنسان في الفكر العربي المعاصر	الثقافة المقاولاتية: الثقافة المقاولاتية عروض ومناظرات منهجية	مشروع نهاية الدراسة
٢ -	الفلسفة والثقافة والمجتمع: مدخل إلى الأنثروبولوجيا الثقافية الفلسفة والثقافة والتنمية	التحليل النفسي: مدخل إلى الفلسفة التحليلية التفكير النقدي	الثقافة المقاولاتية: الثقافة المقاولاتية عروض ومناظرات منهجية	مشروع نهاية الدراسة بحوث ومناظرات

وهكذا، فإنه بعد مضي خمس سنوات (٢٠٠٤/ ٢٠٠٥- ٢٠٠٩/ ٢٠١٠) على افتتاح الشعبة، كان لا بد من وضع اعتماد جديد يتم وفق المسطرة ذاتها التي سُلكت عند افتتاح الشعبة؛ فكان على الشعبة وضع الأهداف والتصورات وتنسيق المنهاج، وكان أن وضِعت للمنهاج الغايات التالية: دعم كفاءات الطالب النظرية والمنهجية وتنظيمها؛ تعزيز قدراته على التحليل النقدي المنظم؛ المساهمة في منحه وعيًا مطابقًا لواقعه الاجتماعي ومنفتحًا على الكوني والعالمي؛ إعداده للاندماج في الحياة العملية؛ تأهيله للانفتاح على محيطه الاجتماعي والثقافي والمهني، تأهيله علميًا وفكريًا لمواصلة دراسته العليا المتخصصة، حسب قدراته وطموحاته من جهة، وحسب أسبقيات وأهداف المجتمع، من جهة أخرى. كما أن الشعبة هدفت إلى تحقيق الكفاءات التالية: القدرة على فهم وممارسة التفكير الفلسفي؛ القدرة على ممارسة التحليل الفلسفي للقضايا والنصوص؛ القدرة على الكتابة الحجاجية؛ القدرة على صوغ مشروع بحث في ميدان الفلسفة وإنجازه؛ القدرة على الإقناع؛ القدرة على التكيف مع أوساط مهنية مختلفة؛ القدرة على استغلال المهارات الأساسية المكتسبة في إطار المسلك في مجالات مهنية مختلفة.

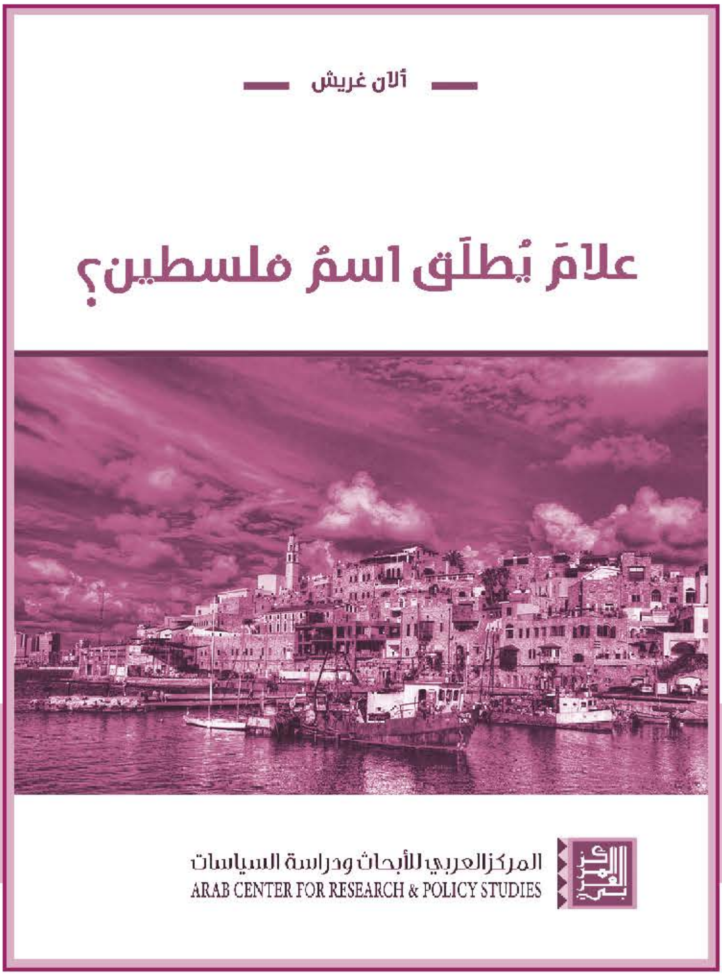
وفي ما يتعلق بالتكوين في الإجازة، فقد استُحدث مساران، أحدهما هو مسار «الفلسفة والتنمية»، والآخر هو مسار «الفلسفة ومجالاتها»؛ بحيث صار الطلبة يوجّهون إلى مسارين: أحدهما يخول الطالب اكتساب معرفة ذات صلة بسوق الشغل ومتعلقة بميدان التدبير المؤسساتي ومهن الصحافة والسمعي البصري، والآخر يؤهل الطالب لولوج الدراسات العليا قصد تعميق معارفه في تخصص الفلسفة والمجالات المعرفية المناظرة لها.

ثم إنه أنشئ ماستر متخصص في الفلسفة في الموسم الجامعي ٢٠٠٨-٢٠٠٩، تحت مسمّى «الفلسفة وآلياتها النقدية». وقد أنشأ الأساتذة -اجتهادًا منهم- منهاجه الخاص على أساس من التوافق والأطر المتوافرة، فكان أن جاء هذا المنهاج على النحو التالي:

الفصل الرابع	الفصل الثالث	الفصل الثاني	الفصل الأول
وحدة: التعبيرات الفنية الحديثة والمعاصرة	وحدة: الفلسفة الحديثة والمعاصرة	وحدة: الفلسفة والدين	وحدة: الفلسفات الكلاسيكية
الصورة والتكنولوجيات الجديدة	العقلانيات	فلسفة الدين والهرمنوطيقا	الفلسفة اليونانية ومحيطها
التعبيرات الموسيقية الحديثة	نقد العقلانيات	الدراسات الدينية المعاصرة	النص والتأويل في الفكر الإسلامي الوسيط
		الاستشراق	
تدريب للتحضير للبحث	وحدة: الفلسفة والأخلاق المعاصرة	وحدة: النقد الفلسفي في الفكر العربي المعاصر	وحدة: الدراسات المنطقية الحديثة والمعاصرة
	فلسفة حقوق الإنسان	نقد المعرفة التراثية	المنطق الرياضي التطبيقي
	الأخلاق والتقنية	نقد المعرفة الغربية	المنطق بين الفلسفة والعلم
	وحدة: الفلسفة السياسية الحديثة والمعاصرة	وحدة: مناهج البحث	وحدة: الإنتاج الفلسفي في المغرب
	مفهوم الدولة والمجتمع المدني	المنهج في فلسفة العلوم	النص الفلسفي في المغرب
	مفهوم الحرية	مناهج البحث في العلوم الإنسانية	الفلسفة والمؤسسة والمجتمع
	وحدة التقوية والمنهجية	وحدة تكميلية	وحدة: التقوية والمنهجية ١
	لغات أجنبية	الدراسات الثقافية	لغات اجنبية
	ترجمة	دراسات الأنساق الثقافية	ترجمة
	تقنيات التحرير	النقد الثقافي	تقنيات التحرير

هذا، وكانت الدكتوراه في «الفلسفة والشأن العام» تتويجًا لهذا المسار بأكمله، وقد سُمّيَت، في تعالق مع الماستر، «الفلسفة والشأن العام». وهي تخوض تجربتها الأولى برسم هذا الموسم الجامعي.

صدر حديثاً



آلان غريش

علامَ يُطلق اسمُ فلسطين؟

تبوّأت فلسطين مكانةً مركزية، وباتت اليوم أكثر النزاعات استنهاضاً لاهتمام الرأي العام الدولي، على الرغم من كون تلك الأرض فقدت قيمتها الاستراتيجية وخلّف النزاع فيها عددًا اقل من الضحايا مقارنة بغيره من النزعات. علام يطلق اسم فلسطين إذاً؟

بماذا تخبرنا فلسطين عن عالم اليوم وعن عالم الغد؟ بماذا تحدثنا عن حصيلة النظام الاستعماري، وعن استمرار المظالم وعن العلقات بين بين الشمال والجنوب وعن النظام الدولي؟ هل ستكون فلسطين ميداناً لصدام الحضارات، على العكس، ستصبح موئلاً لتخطي تلك الرؤية ولاجتراح حلول تتبنى مبدأ المواطنة، ولا تقوم على القوميات العدائية، بل تنسأ على الحق والعدالة؟ هل ستساعد على ميلاد نظام عالمي لا ينحصر في كونه غربياً؟

فرانكو موريتي

الـــروايـــة: التاريـــخ والنـــظرية

ترجمة وتقديم: ثائر ديب

تعريف بالكاتب

قيل عن فرانكو موريتي إنّه ذلك الطائر النادر، وربما الفريد؛ فهو ناقدٌ أدبي متمكّن نظريًا أشدّ التمكّن، وذوّاقةُ كتب وأفكار مرهفة، وكاتبٌ بَيِّنٌ وممتعٌ، وطريفٌ حين يريد، فضلًا عن كونه أحد حَفَظَةِ ما عُرِفَ عن اليسار من وَلَع بالعلم، من دون تفاخرٍ أو ادّعاء، بل بتواضع جمٍّ، يظهر واضحًا في كتابته ذاتها، مع أنَّ قلّةً فحسب هي التي أثارت ما أثاره من اهتمام مردّه إلى أنّه لم يَقُم في مجمل أعماله إلى الآن بأقلّ من إعادة النظر في الطريقة التي نتحدّث بها عن الأدب.

فرانكو موريتي، إيطالي الأصل، وأستاذ الأدب الإنكليزي والأدب المقارن في جامعة ستانفورد، ومؤسِّس مركز دراسات الرواية فيها ومديره. وقد سَبَق له أن درّس الأدب المقارن في جامعة كولومبيا سنوات عدّة (حيث كان إدوارد سعيد رئيسًا للقسم)، وألقى محاضرات في جامعتي بيركلي وبرينستُن، علاوةً على كونه مستشارًا علميًا لدى وزارة الأبحاث الفرنسية، وكثيرًا ما يكتب في المجلة الشهيرة **نيوليفت ريفيو**.

إن محطَّ اهتمام موريتي الأساس هو أدب القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، مع اهتمام خاص بتاريخ القراءة، والجغرافيا الثقافية، والرواية ونظرية السرد، وتداخل الفروع المعرفية، والسينما (هو شقيق المخرج الإيطالي اللامع ناني موريتي). ويمكن القول إنَّ ما من كتاب من كتبه إلا أَحْدَثَ رجّةً في عالم النقد الأدبي والنظرية الأدبية والدراسات الثقافية بوجه عام.

ظهر كتابه الأول **علامات أُخِذَت على أنّها أعاجيب:**

في **سوسيولوجيا الأشكال الأدبية** عن دار النشر فيرسو عام ١٩٣٨ [1]. وقد كرّسه هذا الكتاب الأول صوتًا أصيلًا يمثّل انزياحًا حقيقيًا في دراسة الأدبي والاجتماعي، إذ يتناول في هذا الكتاب مدى واسعًا من الظواهر الأدبية – مناهج التأريخ الأدبي وغاياته؛ التراجيديا الإنكليزية؛ أدب الرعب كما يتجلّى في دراكيولا، وفرانكشتين وسواهما؛ المدينة والشخصية المدينية في روايات بلزاك؛ الأدب البوليسي بوجه عام وعند آرثر كونان دويل مُبْدِع شخصية شرلوك هولمز، على الأخصّ؛ أدب إثارة العواطف واستدرار الدموع؛ رواية جيمس جويس **أوليس**؛ قصيدة ت. س. إليوت **الأرض اليباب** – فيحلّل كلًّا من التاريخي والبلاغيّ في آن واحد، ويفتح حقل التاريخ الأدبي على خطوطٍ كان قد بدأها جورج لوكاتش ولوسيان غولدمان وفالتر بنيامين وثيودور أدورنو، وقبلهم جميعاً كانط وهيغل وماركس، وذلك في حوار مع ما سبق لهؤلاء أن قالوه، وفي نقد لافت له في معظم الأحيان. ولقد قرّظ إدوارد سعيد هذا الكتاب قائلًا: «إنَّ ذكاءً صِرْفًا هو الذي يبثّ الحياة في صفحاته».

في كتابه الثاني **حال الدنيا: الرواية التكوينية في الثقافة الأوروبية** (فيرسو، ١٩٨٧)، يحلّل موريتي الرواية التكوينية (Bildungsroman) التي يعتبرها الوسيط الأدبي الرئيس الذي استخدمته البرجوازية في إضفاء طابعها الخاص على المجتمع.

أمّا كتابه الثالث **ملحمة حديثة: النظام–العالم من غوته إلى غارسيا ماركيز** (فيرسو، ١٩٩٥)، فيقدّم إطارًا تحليليًا جديدًا يقرأ فيه تلك الاختراقات الأدبية التي جرت على مستوى الأشكال والأجناس إزاء الهيمنة الرأسمالية العالمية اقتصاديًا وأدبيًا، وتجلّت في روائع القرنين التاسع عشر والعشرين، مثل عمل غوته **فاوست**، وعمل هرمان ميلفل **موبي ديك**، وعمل جيمس جويس **أوليس** وسواها. وهنا ينزع موريتي

ألفة تلك النصوص المُكَرَّسة التي حسب القرّاء أنهم يعرفونها ويدفعهم إلى إعادة قراءتها في ضوء أسئلة جديدة عن العلاقة بين «الملحمة» و«الرواية» وعن التحديد الإيديولوجي الذي يفعل فعله في أشكالٍ وأجناسٍ أدبية محدّدة.

وفي كتابه الرابع **أطلس الرواية الأوروبية ١٨٠٠–١٩٠٠** (فيرسو، ١٩٩٨)، يعيد موريتي ابتكار حقل الجغرافيا الأدبية، ويكشف عن دور الأدب في تشكيل الخيال المكاني والجغرافي، أكان ذلك على مستوى التحليل العام أم على مستوى التحليل الجزئي والدقيق. وهو يزوّد كتابه هذا بمئة خريطة يدرس من خلالها كلًا من **الجغرافيا في الأدب** (الجغرافيا في داخل النصوص الأدبية ذاتها)، حيث يتناول إنكلترا جين أوستن، لندن تشارلز ديكنز، باريس بلزاك، إفريقيا الرومنسيات الاستعمارية... إلخ، **والأدب في الجغرافيا** (الجغرافيا التاريخية الفعلية)، حيث يتناول مكتبات الأقاليم في بريطانيا الفيكتورية، وترجمة الآداب الأجنبية وتأثيرها، وطرق انتشار أعمال مثل **دون كيخوته** لسرفانتس و**آل بودنبروك** لتوماس مان...الخ.

أمّا كتابه الخامس **مخططات، خرائط، أشجار: نماذج مجرّدة من أجل تاريخ أدبيّ** (فيرسو، ٢٠٠٥)، فيدعو إلى نظرية في قراءة الأدب ترمي إلى إدراك النماذج وليس إلى فكّ مغاليق العلامات، بخلاف مقاربة مدرسة النقد الجديد أو مقاربة المدرسة الشكلانية. ويرى موريتي في هذا الكتاب أنَّ دراسة الأدب عشوائية وبعيدة عن المنهجية، إذ يركّز دارسو حقبة معيّنة على مجموعة محددة من النصوص لا تتجاوز بضع مئات، هي النصوص المعتمدة المُكَرَّسة، التي لا تشكّل أكثر من نسبة بالغة الضآلة من جميع الأعمال المنشورة، فيتحدّثون عن تأثير رواية معيّنة أو الكيفية التي تَغيّرَ بها الأدب ارتكاسًا لعمل محدّد، ويطلقون مزاعم لا تشتمل على طوبوغرافيا كاملة

للأعمال المنشورة. وبدلًا من الاهتمام بهذه النسبة القليلة من الكتب التي تشتهر وتُحَلَّل وتُعْتَبَر أدبًا، فإنَّ تركيز موريتي يذهب إلى الأجناس الأدبية وإلى دراسة الحقل الأدبي ككلّ، فيهتمّ بالأرقام والمناهج الكمية التي تتناول أجناسًا كاملةً والنتاج الأدبي لبلدان برمّتها، مثل اليابان وإيطاليا وإسبانيا ونيجيريا، كما يهتمّ ببناء نماذج مجرّدة مستخرجة من المجاميع والسلاسل والحالات المتكررة، تفسح المجال أمام منظور دارويني في نشوء الأدب وتغيّره بمرور الزمن. ومثل هذه القراءة كفيلة بأن تجعل النصوص المعتمدة المكرَّسة تختفي في منظومة أدبية أوسع، وكفيلة بأن تُبرِزَ، بقوةٍ أكبر وفي ضوء جديد، تلك الأعمال التي تظهر في محيط النظام العالمي، بل كفيلة بأن تعيد تعريف مفهوم الشكل الجمالي على نحوٍ جذريّ.

وثمّة جهد آخر لموريتي يتمثّل في تحرير موسوعة عن الرواية ظهرت عام ٢٠٠٦ عن مطبوعات جامعة برينستُن في مجلّدين: عنوان الأول هو **الرواية: التاريخ، الجغرافيا، الثقافة**، وعنوان الثاني هو **الرواية: الأشكال والموضوعات**. وهذه الطبعة الإنكليزية هي طبعة مختصرة قياسًا بالطبعة الإيطالية التي كانت قد ظهرت بين عامي ٢٠٠١ و٢٠٠٣ في خمسة مجلّدات، واحتوت نصوصًا لخبراء بارزين في الجنس الروائي بينهم، على سبيل المثال لا الحصر، كلٌّ من فارغاس ليوسا وعبد الفتاح كيليطو.

يظهر في أعمال موريتي تأثير هيغل، وكانط، وماركس، ولوكاتش، وفالتر بنيامين، وثيودور أدورنو، وقائمة طويلة من الأسماء لا تكاد تنتهي. غير أننا نلمس أيضًا تأثيرًا لافتًا يمارسه عليه العلاّمة الفرنسي فرنان بروديل الذي تعلّم موريتي كثيرًا من تعقّبه التطور الطويل الأمد الذي يعتري الاتجاهات الاجتماعية والاقتصادية بدلاً من تعقّب تاريخ الأحداث والأفعال الفردية. ومن هنا محاولة موريتي رسم خريطة التاريخ الأدبي الطويل الأمد، مثلما فعل بروديل في دراسته البحر الأبيض المتوسط على مدى قرون. كما نلحظ تأثير إيمانويل والرشتاين، صاحب نظرية النظام-العالم التي ترى إلى العالم ككيان واحد غير متكافئ، مكوّن من مركز وأطراف تجمعها بنية النظام-العالم الواحدة التي هي وحدة التحليل الأساس. ذلك كلُّه يُضاف إلى تأثير يمارسه عليه كلٌّ من الجغرافيا، والتاريخ الكميّ، ونظرية النشوء والتطور الداروينية، وسواها.

يمكن القول إنَّ ما يحاوله موريتي يتمثّل في إقامة نقد «قابل لإثبات الزيف»، إذا استعرنا العبارة التي يصف بها كارل بوبر الفرضيات العلمية الجديرة بهذا الاسم، أي ذلك النقد الذي يمكنه أن يصمد ويرفع رأسه عاليًا في المجامع العلمية نظرًا إلى ما يستورده من مناهج إحصائية كميّة في تناوله كليّة العمل الثقافي في أيّ لحظة محدّدة أو مكان محدّد، بدلًا من الاقتصار على بضع روائع تُعْتَبَر ممثلةً لِضَرْبٍ من القوة العليا (أكانت العبقرية الفردية أم الخيال الأدبي أم المجتمع أم الحضارة الغربية... إلخ). وبالطبع، فإنَّ ذلك لا يمنعنا من أن نعتبر شكلًا ثقافيًا معيّنًا ذلك الشكل الثقافي الأقوى والأكثر تأثيرًا في مكان وزمان محددين، مع أنّه لا يشغل إلا شريحة ضئيلة جدًا من النشاط الثقافي في ذينك المكان والزمان. كما لا يمنعنا من القول إنَّ أعمالًا معيّنة تمثّل على أفضل وجه روح ثقافة معينة أو تجسّد على أفضل وجه بعض صراعاتها وتناقضاتها الداخلية المميّزة.

واضحٌ إذاً، أنَّ لدى موريتي مشروعًا متدرّجًا ومتكاملًا، إذ إنَّ أيّ عمل جديد من أعمال هذا الناقد يشكّل لبنة جديدة تتنزّل في موقعها الملائم منه بما تنطوي عليه من جدّةٍ ومفاجآت تبلغ في كلِّ مرّة حدّ الهرطقة وتحطيم الأيقونات. (المترجم)

الرواية: التاريخ والنظرية[٢]

ثمّة طرق عدّة للكلام على نظرية الرواية، وتقوم طريقتي الخاصة على طرح أسئلة ثلاثة: ١- لماذا تُكتَب الروايات نثرًا؛ ٢- ما الذي يجعلها قصص مغامرات في الغالب؛ ٣- لماذا نشأت الرواية في أوروبا القرن الثامن عشر، وليس في الصين في ذلك القرن. قد تبدو أسئلتي هذه بعيدةً إحداها عن الأخرى، غير أنّ لها مصدرًا مشتركًا يتمثّل في الطموح إلى جعل الحقل الأدبي أبعد وأرحب وأعمق: أبعد في التاريخ، وأرحب في الجغرافيا، وأعمق في الشكل قياسًا بتلك الكلاسيكيات القليلة التي طلعت بها «الواقعية» الأوروبية الغربية في القرن التاسع عشر؛ تلك «الواقعية» التي كانت لها السيطرة على نظرية الرواية (وعلى أعمالي في هذا المجال) حتى عهدٍ قريب[٣]. إنّ ما تشترك به هذه الأسئلة، إذًا، هو إشارتها جميعًا إلى سيرورات بالغة الأهمية في تاريخ الرواية، ولكن ليس في نظريتها. وسوف أنظر، هنا، في هذه المفارقة، وأقترح بعض البدائل الممكنة.

- ١ -

النثر. من الشائع أن ننزع، هذه الأيام، إلى نسيان أنّ النثر في الروايات لم يكن بالأمر المحتوم الذي لا مفرّ منه. لا شكّ في أنّ الروايات القديمة كُتِبت نثرًا، غير أنّ في **ساتيركون**[٤]، مثلاً، مقاطع شعرية طويلة، وفي **حكاية جنجي**[٥] ما يزيد على ذلك (مئات قصائد **التانكا**[٦] التي تعبّر عن الحزن والتوق على مدار القصة)، وكان للرومنسيات القروسطية الفرنسية مع كريتيان دو تروا[٧] ذروة شعرية باكرة عجيبة، ونصف **أركاديا**[٨] القديمة أشعار رعوية، وتستخدم الروايات الكلاسيكية الصينية الشعر بطرق شتّى... فما الذي وقف وراء غلبة النثر الشاملة في النهاية؟ وما معنى ذلك بالنسبة إلى شكل الرواية؟

دعوني أبدأ من الطرف الآخر، من الشعر. في الشعر (verse, *versus*)، ثمّة غِرار يلتفّ ويرجع: ثمّة تناسق، والتناسق لا يني يشير إلى الديمومة، ولهذا تُجْعَل الأوابد متناسقة. أمّا النثر فليس متناسقًا، الأمر الذي سرعان ما يولّد إحساسًا بغياب الديمومة وبالإبرام. والنثر (prose, *pro-vosa*)، يعني التطلّع إلى الأمام (أو التطلّع قُدُمًا، كما في الديا بروفورزا (Dea Provorsa) الرومانية (ربّة الولادة اليسيرة): بذلك يكون للنصّ توجّهه، إذ ينحو أمامًا ويغدو معناه «متوقّفًا على ما سيأتي (نهاية جملة؛ الحدث التالي في الحبكة)»، كما يقول مايكل غنسبرغ ولوري نانديا[٩]. «راح الفارس يدافع عن نفسه **بسالة صدّت عنه مهاجميه**»؛ «لنتراجع قليلاً، **فلا يتعرّفون إليّ**»؛ «لا أعرف ذلك الفارس، غير أنّه **شجاع تلك الشجاعة التي يسعدني أن أمنحه حبّي لأجلها**». لقد وجدتُ هذه المقاطع في نصف صفحة من العمل النثري **لانسيلوت**. وكان ذلك أمرًا يسيرًا، نظرًا إلى التراكيب المترابطة المتعاقبة، التي تجعل المعنى متوقّفًا بدرجة كبيرة على ما سيأتي، ويجعل الجملة تقع، بالمعنى الحرفيّ، في الجملة التي تليها. ونجد مثل هذه الضروب من الترتيب القائم على التطلّع قُدُمًا في كلّ مكان من النثر، وهي التي تمنحه ما يتّسم به من تسارع إيقاع السرد. ولا يعني هذا، بالطبع، أنّ الشعر يهمل الترابط والتعاقب بخلاف النثر الذي **يقتصر** على هذا الترابط والتعاقب؛ فهذه الخطوط الفاصلة ليست إلا «خطوط المقاومة الأضعف»، إذا ما استخدمنا استعارة رومان جاكوبسون؛ وهي ليست أمرًا جوهريًا، بل مسألة تكرار نسبيّ. لكن الأسلوب هو على الدوام مسألة تكرار نسبيّ، ويمثّل الترابط والتعاقب نقطة انطلاق جيدة لأسلوبيات النثر.

بيد أنّ هنالك نقطة انطلاق أخرى ممكنة، وهي لا تُفضي إلى السرديّة بل إلى التعقيد. وغالبًا ما أثارتها دراسات الـ **dérimage**: صَبُّ رومنسيات القرن الثالث عشر الغزلية في قالب نثري، كان واحدةً من لحظات الفصل الكبرى، إذا جاز القول، بين الشعر والنثر، لحظةٌ راح عندها شيء معيّن يواصل حدوثه، في الانتقال من الواحد إلى الآخر، ألا وهو ازدياد

عدد العبارات التابعة[١٠]. وفحوى ذلك، أنّنا نجد أنّ النثر متهاد، وأشدّ بناءً وتركيبًا في حين يمكن لبيت من الشعر أن يقف وحده إلى حدٍّ ما، ويشجّع بذلك العبارات المستقلّة. وليس مصادفةً، كما أحسب، أنّ أسطورة «الإلهام» نادرًا ما تحضر نثرًا: لأنّ الإلهام أسرع من أن يُفهَم، وأشْبه بأُعطية؛ أمّا النثر فليس بالأُعطية؛ بل هو شغل: «إنتاجية الروح»، كما دعاه لوكاتش في كتابه **نظرية الرواية**، وهو التعبير الصحيح: ذلك أنّ الرّبط ليس شاقًّا فحسب – إذ يتطلّب تبصّرًا، وذاكرةً، وملاءمةً بين الوسائل والغايات – بل هو مُنتِجٌ أيضًا: إذ تتعدّى الحصيلة مجموع أجزائها، ذلك أنّ تبعية الأجزاء تقيم تراتبًا بين العبارات، ويغدو المعنى متمفصلاً، وتبرز جوانب لم تكن موجودة من قبل... وهذا هو النحو الذي يخرج به التعقيد إلى الوجود.

تسارع السرد؛ بناء التعقيد. كلاهما صميميّ: وواحدهما متعارض مع الآخر تمامًا. ما الذي يعنيه النثر بالنسبة إلى الرواية... إنّه يتيح لها أن تلعب على مستويين مختلفين تمامًا – شعبيّ ومثقّف – جاعلاً منها ذلك الشكل المتكيّف والناجح بصورة فريدة. غير أنّه يجعل منها، كذلك، شكلاً **مُستقطَبًا** أشدّ الاستقطاب. ولقد سبق أن قلتُ إنّه ينبغي أن يكون لنظرية الرواية عمقٌ شكليّ عظيم، لكن العمق لا يعبّر تمامًا عن حقيقة الأمر: ما لدينا هنا هو قطبان أسلوبيان لم يكتف واحدهما بالابتعاد عن الآخر مزيدًا من الابتعاد في غضون ألفيّ عام، بل انقلب واحدهما ضد الآخر أيضًا: أسلوب التعقيد، بعباراته الافتراضية، والتناقضية، والشرطيّة، يجعل السرد المتطلّع قُدُمًا يبدو ساذجًا وسوقيًا على نحوٍ لا شفاء له؛ وأشكالٌ شعبيةٌ تعمل، من جهتها، على الحدّ من التعقيد حيثما وقعت عليه؛ في كلمة، أو جملة، أو فقرة، أو حوار، أو في أيّ مكان.

شكلٌ منقسمٌ بين السردية والتعقيد: السرديةُ مسيطرةٌ على تاريخه، والتعقيد مسيطر على نظريته. وأنا أتفهّم ما يدفع أحدًا إلى دراسة بنية الجملة في رواية **السفراء**[١١] وليس في معاصرتها رواية **دايموند دِك المندفع**[١٢]. ليست المشكلة حكم القيمة، بل المشكلة حين يغدو حكم قيمة ما أساسًا للمفاهيم، عندها لا يكتفي بأن يقرّر ما هو قيّم وما هو غير ذلك، بل يتعدّى ذلك إلى تقرير **ما يمكن التفكير فيه** أو لا. وفي هذه الحالة، فإنّ ما يغدو من غير الممكن التفكير فيه هو، أولاً، الغالبية الساحقة من الحقل الروائي، وهو، ثانيًا، شكله ذاته: لأنّ الاستقطاب يختفي حين لا تنظر إلا إلى واحدٍ من طرفيه، وهذا ما لا ينبغي أن يحصل، لأنّ الاستقطاب علامة على كيفية إسهام الرواية في التفاوت الاجتماعي، وتحويله إلى تفاوت ثقافي. وعلى نظرية الرواية أن تفسّر ذلك. غير أنّها كي تفعل، لا بدَّ لها من نقطة انطلاق جديدة. يقول أدورنو مستهجنًا، في كتابه **موشورات**: «يفسّر فيبلين[١٣] الثقافة في ضوء الفنّ الهابط، وليس العكس»[١٤]: غير أنَّ فكرة فيبلين فكرة مغرية. أَخْذُ أسلوب **الروايات الرخيصة**[١٥] بوصفه موضوع الدراسة الأساس، وتفسير روايات هنري جيمس بوصفها نتاجًا جانبيًا بعيد الاحتمال: هذا هو النحو الذي ينبغي أن تسير عليه نظريةٌ في النثر، ذلك أنَّ هذا هو النحو الذي سار عليه **التاريخ**، وليس العكس.

من اليسير الآن أن نتصوّر النظر إلى الأسلوب النثري من تحت... مع قواعد بيانات رقمية: لن تمرّ سنوات قليلة، حتى نتمكن من استقصاء جميع الروايات التي نُشرت، ونبحث عن أنساقٍ بين مليارات الجُمل. وأنا مفتون، شخصيًا، بهذا الالتقاء بين الشكلي والكمي. ودعوني أضرب لكم مثلاً: يحلل جميع الباحثين الأدبيين البنى الأسلوبية -الأسلوب الحرّ غير المباشر، تيار الوعي، الإفراط الميلودرامي، وهلمجرًا- غير أنَّ اللافت هو قلّة ما نعرفه فعليًا عن نشوء هذه الأشكال. صحيحٌ أننا نعلم ما نفعله ما إن توجد، لكن السؤال هو كيف وُجِدَت أصلاً؟ كيف لـ «الفكر المختلط» (كما يدعوه ميشيل فوفيل) الذي تتميز به **العقلية (mentalité)**، والذي يكاد يشكّل

قوام كلّ ما يجري في ثقافة ما، أن يتبلور في أسلوب حرّ غير مباشر ومسرف الأناقة؟ ما الخطوات الضرورية لذلك، على نحو ملموس؟ لا أحد يعلم في الحقيقة. ربما يمكن لأسلوبيات كمية تعمل على الأرشيف الرقمي، وتغربل آلاف المنوّعات والتباديل، والتقريبات، أن تجد أجوبةً ما. لا شكّ أنّ ذلك سيكون صعبًا، لأنه ليس بمقدور أحد أن يدرس أرشيفًا ضخمًا بالطريقة التي يُدْرَس بها نصٌّ واحد: ذلك أنَّ النصوص مهيَّأة لكي «تكلّمنا»، وعادة ما تنتهي بأن تفضي إلينا بشيء ما، شريطة أن نحسن الإصغاء؛ أما الأراشيف فليست بالرسائل التي أُريد لها أن تخاطبنا، ولذلك لا يصدر عنها أي شيء على الإطلاق ما لم نلق عليها السؤال الصحيح. والمشكلة هي أننا، نحن الباحثين الأدبيين، لسنا أكفاء في ذلك؛ لقد تدرّبنا على الإصغاء، لا على طرح الأسئلة، وطرح الأسئلة هو عكس الإصغاء: يقلب النقد رأسًا على عقب، ويحوّله إلى تجربةٍ من نوع معيّن: غالبًا ما توصف التجارب بأنّها «أسئلة تُطرح على الطبيعة»، وما أتخيله هنا هو أسئلة تُطرح على الثقافة. وهذا صعب، لكنّه مثير إلى درجة أنّه جدير بالمحاولة.

- ٢ -

هذا كلّه يقع أمامنا في المستقبل، أما نقطتي الثانية فتقع في الماضي. الروايات طويلة؛ والأحرى، أنّها تتفاوت في أطوالها أشدّ التفاوت - من ٢٠٠٠٠ كلمة في **دافنيس وكلوي**[١٦] إلى ٤٠,٠٠٠ لدى كريتيان دو تروا، و١٠٠,٠٠٠ لدى جين أوستن، و٤٠٠,٠٠٠ في **دون كيخوته**، وما يزيد على ٨٠٠,٠٠٠ في **قصة الحجر**[١٧] لتساو شيويه تشين- وسوف يكون من المثير يومًا أن نحلّل العواقب المترتبة على هذا الطيف، أمّا الآن فدعونا نكتفِ بقبول الفكرة البسيطة القائلة إنها طويلة. والسؤال هو، كيف صارت كذلك؟ ثمّة أجوبة أو آليات عديدة بالطبع، غير أنه إذا ما كان عليّ أن أختار آليةً واحدة، لاخترت المغامرات[١٨]. المغامرات تطيل الروايات بفتحها على العالم: يأتي طلب نجدةٍ فيهبّ الفارس لتلبيته. وعادةً ما يفعل ذلك من دون أن يطرح أسئلة؛ وهذا أمرٌ نمطيّ في المغامرة، ذلك أنَّ المجهول هنا ليس بالخَطَر أو التهديد، بل هو فرصة، أو بكلام أدقّ: لم يعد هناك أيّ تمييز بين المخاطر والفرص. يقول غاليسين، وهو أحد فرسان المائدة المستديرة: «من يحِدْ عن طريق المخاطر طلبًا للسلامة، ليس فارسًا، بل تاجر»: هذا صحيح، فرأس المال لا يهوى الخطر لذاته، أمّا الفارس فيهوى: عليه أن يهوى: لا يسعه أن يراكم المجد، بل عليه أن يجدده طوال الوقت، ويحتاج لذلك إلى آلة المغامرة بحركتها الدائمة هذه...

... دائمة، خاصةً إذا لاح حدٌّ: جسر، غابة، جبل، بوابة، بحر. المغامرات تطيل الروايات لأنها توسّعها؛ إنّها أعظم مستكشفي عالم التخييل: ساحات المعارك، المحيطات، القلاع، المجاري، البراري، الجزر، الأحياء الفقيرة، الأدغال، المجرّات... عمليًا، لقد نشأت جميع الزمكانات[١٩] الشعبية العظيمة مع انتقال حبكة المغامرة إلى جغرافيا جديدة، وتفعيل طاقتها السردية. وكما أنّ النثر يضاعف الأساليب، كذلك تضاعف المغامرة القصص: النثر المتطلّع قُدُمًا مثاليٌّ للمغامرة، والتركيب والحبكة يتحركان في انسجام، ولست واثقًا من أنّ هناك فرعًا أساسيًا في عائلة الأشكال ندعوه الرواية، غير أنّه إذا ما كان هنالك مثل هذا الفرع، فهو هذا: وهل يمكن أن نتبيّن تاريخ الرواية من دون الحداثيّة، أو حتى من دون الواقعيّة[٢٠]؛ من دون المغامرات المكتوبة نثرًا، كلّا.

هنا، أيضًا، نجد أنّ الحقل الروائي مُستقطَب على نحو عميق بين المغامرات واليوميّ؛ وهنا، أيضًا، لم تُبدِ نظرية الرواية (ما عدا باختين، وبافل الآن) سوى أقلّ الاهتمام بالجانب الشعبي من هذا الحقل. غير أنني لن أكرر هذا الجانب من النقاش، وسوف أنصرف بدلًا من ذلك إلى الضِّيق الغريب الذي يبدو نمطيًا في المغامرة، على الرغم من كلّ مرونتها. وهو ضيق اجتماعي، في جوهره. يقول إريش كوهلر، الذي كان

السوسيولوجي العظيم لهذا العُرف[٢١]، إنّ الفكرة برمّتها كانت «خَلْق تلك النبالة التافهة من الفرسان المُعدَمين»، الذين مثّلت 'المغامرة' بالنسبة إليهم سبيلاً للبقاء، وربما للزواج من إحدى الوارثات». غير أنّه إذا ما كان الفرسان قد احتاجوا إلى المغامرات، فإن الفكرة بالنسبة إلى الطبقات الاجتماعية الأخرى بقيت مبهمة. يقول كالوغرينانت لأحد الفلاحين في بداية **إيفان أو الفارس الضرغام**: «أنا، كما ترى، فارسٌ ينشدُ ما لا يستطيع أن يجده»، «وما الذي تريد أن تجده؟» «المغامرة، لكي أختبر شجاعتي وقوتي. وأنا الآن أتضرع إليك وأناشدك أن تنصحني، إن كنت تعلم، بأية مغامرة أو أعجوبة». «لا أعلم شيئاً عن المغامرة، ولم أسمع بها قطّ» (ll. ص ٣٥٦-٣٦٧). يا له من ردّ؛ قبل ذلك ببضع سنوات فحسب، وفي أغاني الأعمال البطولية[٢٢]، كانت طبيعة العمل الفروسي واضحة تمامًا للجميع. لكنّ هذه الروح الفروسية غدت «مطلقةً... سواء في تحققها المثالي أم في غياب أيّ غرض أرضي وعملي»، كما يقول إريك أورباخ في كتابه **محاكاة**: «ما من وظيفة سياسية... ما من واقع عملي على الإطلاق». ومن ثمّ، فقد نالت هذه الروح غير الواقعية، كما يتابع أورباخ، «قبولاً وشرعية في العالم الواقعي»، عالم الثقافة الغربية في القرون التي تلت[٢٣]. فكيف جرى ذلك؟

السبب، بالنسبة إلى كوهلر، هو أنّ المغامرة غَدَت «مؤسْلَبَةً ومُضْفَىً عليها الطابع الأخلاقي» في المَثَل الأعلى الأوسع كثيرًا، مَثَل «خلاص المحارب المسيحي»[٢٤] الذي أطلقته الحروب الصليبية وسَمَت به الكأس المقدسة. وهذا يبدو صحيحًا، غير أنّه يثير بدوره مشكلة أخرى: كيف أمكن لإحداثيات المغامرة الإقطاعية الصريحة هذه، ليس أن تبقى إلى العصر البرجوازي وحسب، بل أن تُلهم أجناسه الأكثر شعبية أيضًا؟

- ٣ -

قبل محاولة الإجابة، لديّ بعض الأفكار بشأن السؤال الثالث، الخاص بالمقارنة الصينية-الأوروبية. حتى فترة متقدّمة من القرن التاسع عشر، بل حتى نهايته تقريبًا، تطورت روايات شرق آسيا وغرب أوروبا بصورة مستقلّة واحدتها عن الأخرى؛ وهذا أمر عظيم، أشبه بتاريخ تجربةٍ تناولت الشكل ذاته في ... مختبرين، وهو أمر مثالي بالنسبة إلى علم الشكل المقارن (أو المورفولوجيا المقارنة)، لأنّه يتيح لنا أن ننظر إلى السمات الشكلية لا بوصفها معطاةً ومتعيّنة، كما نميل إلى أن نفعل من دون شكّ، بل بوصفها خيارات: وخيارات تنضاف في النهاية إلى البنى البديلة. كأن نبدأ، مثلاً، من أنّ الشخصيات الرئيسة في الروايات الصينية غالبًا ما تكون **جماعات**، وليس أفرادًا: الأسرة في **جن بنغ مي**[٢٥]، و**قصة الحجر (أو حلم المقصورة الحمراء)**، الخارجون على القانون في **حافة المياه**[٢٦]، الطبقة المثقفة في **الباحثون**[٢٧]. وكذلك، فإنّ العناوين هي مفتاحٌ أيضًا - فما الذي كانت لتفعله العناوين الأوروبية من غير أسماء العلم - أمّا هنا، فلا نجد أيّ اسم؛ وليست هذه مجرّد روايات عشوائية، إنها أربع من «الروائع الكبرى» الستّ في المعْتَمَد الصينيّ المكرّس[٢٨]، وهو ما يجعل عناوينها (وأبطالها) أمرًا مهمًّا.

مجموعاتٌ، إذًا. كبيرةٌ؛ وحولها منظومات من الشخصيات أكبر أيضًا: إذ حدّد النقّاد الصينيون ما يزيد على ٦٠٠ شخصية في الباحثون، و ٨٠٠ في **حافّة المياه وجن بنغ مي**، و٩٧٥ في **قصة الحجر**. ولأنَّ الحجم نادرًا ما يكون مجرّد حجم -ولأنَّ قصة فيها ألف شخصية ليست كقصة فيها خمسون، ولا يقتصر أمرها على أنّها أكبر بعشرين مرّة وحسب: بل هي قصة مختلفة- فإنَّ ذلك كلّه يخلص إلى توليد بنية شديدة الاختلاف عن تلك التي اعتدنا عليها في أوروبا. ويتوقّع المرء، على الرغم من ضروب التنوع الكثيرة، أن تكون هذه الروايات أبعد عن إمكانية

التنبؤ بمجرياتها، لكن العكس هو الصحيح في أغلب الحالات: ونحن بإزاء محاولة عظيمة **للحدّ من عدم إمكانيّة التنبّؤ**، وإعادة توازن المنظومة السردية. دعوني أضرب لكم مثلاً من **قصّة الحجر**: بعد ستمئة أو سبعمئة صفحة، يخوض العاشقان الشابّان المتكتّمان، باو-يو وداي-يو، واحدة من معاركهما الكثيرة؛ ثم تغادر داي-يو، ويبقى باو-يو وحيدًا، ويدخل في نوع من الغيبوبة؛ وتصل خادمته أروما، لكنه لا يراها. وفي حالته التي تشبه الحلم، يعبّر لأول مرّة عن حبّه لداي-يو، ثمّ «يستيقظ»، ويرى أروما، ويرتبك ويهرع بعيدًا. ويمكن للمرء أن يتخيّل هنا جميع ضروب العواقب: كأن يكون قد سبق لأروما أن أقامت علاقة مع باو-يو لبعض الوقت، وربّما جُرِحَت مشاعرها؛ أو كأن تقف أروما إلى جانب داي-يو، وتخبرها بما قاله باو-يو للتوّ؛ أو كأن تخونها لمصلحة الفتاة الأخرى التي تحب باو-يو... ثمّة طرائق كثيرة في دفع الحدث إلى توليد السرد (ويكون علينا، في النهاية، أن ننتظر مئات الصفحات قبل إعلان هذا الحبّ)؛ وبدلاً من ذلك كلّه، فإنّ ما يخطر ببال أروما في الحال هو «كيف يمكن أن تتدبّر الأمور فتحول دون أن تحصل فضيحة بسبب هذه الكلام». الحيلولة دون حصول حوادث أو تطورات: ذلك هو المفتاح. الحدّ من السرد. وغالبًا ما توصف **قصة الحجر** بأنّها **آل بودنبروك** الصينية. ولا شكّ في أنّ هاتين الروايتين تتناولان تدهور عائلة عظيمة، لكن رواية توماس مان **آل بودنبروك تغطي** نصف قرن في خمسمئة صفحة، في حين تغطي **قصة الحجر** دزّينة من السنوات في ألفيّ صفحة: والمسألة، هنا، ليست مسألة إيقاع فقط (مع أنّ الحالة كذلك على نحو واضح)، بل مسألة تراتب بين التزامن والتزمّن[٢٩]: ذلك إنّ السيطرة في **قصة الحجر** هي لـ «الأفقي»[٣٠]، حيث ما يهمّ فعلاً ليس ما يقع «أمامًا» من حدث معين، كما في النثر الأوروبي «المتطلّع قُدُمًا»، بل ما يقع «إلى جانبه»: جميع الاهتزازات التي تنتشر عبر هذه المنظومة السردية الهائلة، وجميع الاهتزازات **المعاكسة** التي تحاول أن تبقيها مستقرة. ولقد سبق أن أشرت كيف أتاح كسر التناسق للنثر الأوروبي أن يعزّز الإبرام؛ والإبرام حاضرٌ أيضًا في الروايات الصينية، بالطبع، لكنّها بدل أن تعززه غالبًا ما تحاول **احتواءه**، وبذلك يحتفظ التناسق بمركزيته: يجري الإعلان عن الفصول من خلال أبيات شعرية ثنائية (كوبليه)، وهو ما يقسمها إلى نصفين دقيقين؛ ويُعَبَّر عن كثير من المقاطع المهمّة من خلال ما يُطلق عليه اسم عجيب هو «النثر المتوازي» (« كلّ مساء كان مكرّسًا للسعي وراء الملذّات؛ كلّ صباح كان مناسبةً للملاعبة المتخيّلة»)؛ وثمّة في عمارة الرواية ككلّ كتلٌ من عشرة فصول، عشرين فصلاً، وحتى خمسين تعكس بعضها بعضًا عبر مئات الصفحات... إنّه حقًّا لَتقليد بديل.

بديل، لكنّه **معادل** أو **شبيه**: ظلّت الرواية الصينية، حتى القرن الثامن عشر، أعظم كمًّا ونوعًا من أيّ رواية في أوروبا، ربما باستثناء فرنسا. ولقد قال غوته لإكرمان في العام ١٨٢٧، في اليوم الذي سكّ فيه مفهوم **الأدب العالمي** (Weltliteratur)، بينما كان يقرأ رواية صينية: «لدى الصينيين روايات بالآلاف، كتبوها حين كان أسلافنا لا يزالون يعيشون في الغابات». لكن أرقام غوته ليست صحيحة: ففي العام ١٨٢٧ كانت الروايات بالآلاف موجودة في فرنسا، أو بريطانيا، أو في ألمانيا، وليس في الصين. لماذا؟

- ٤ -

حين نناقش مصائر المناطق الأساسية في القرن الثامن عشر، يقول كينيث بوميرانز في كتابه **الافتراق العظيم**:

«ينبغي أن نجري مقارناتنا... في الاتجاهين حقًّا... فنبحث عن ضروب الغياب، والحوادث، والعقبات التي حرفت إنكلترا عن سبيل كان يمكن أن يجعلها أشبه بدلتا اليانغتسي أو كوجرات، إلى جانب العمل المعتاد المتمثّل في البحث عن العراقيل التي حالت دون اتّباع المناطق غير الأوروبية السبلَ الأوروبية

المعيارية ضمنًا... النظر إلى طرفي المقارنة بوصفهما «انحرافين» برؤية كلّ منهما عبر توقعات الآخر، بدلًا من ترك أحدهما بوصفه المعيار الدائم»[٣١].

نشوء الرواية الأوروبيّ بوصفه انحرافًا عن السبيل الصيني: ما إن تشرع في التفكير في هذا الأمر، حتى يبرز أمام ناظريك كم كانت الرواية تؤخذ على محمل الجدّ في الصين قياسًا عليها في أوروبا. وعلى الرغم من جميع هجمات الطبقة المثقّفة الكونفوشية، فإنّ الثقافة الصينية كان لديها مُعْتَمَد مكرّس روائي في أوائل القرن السابع عشر؛ في حين لم يكن ذلك قد خطر لأوروبا ببال. لقد كان لدى أوروبا معتمدها الملحميّ أو التراجيدي، أو الغنائي؛ أمّا الروائي فلا. وليس المعتمد سوى قمّة جبل الجليد: فقد شهدت الصين استثمارًا هائلًا للطاقات الفكرية في تحرير الروايات، ومراجعتها، ومتابعتها، وخاصةً **شرحها** أو **التعليق عليها**. وكانت هذه الروايات بالغة الطول، ٦٠٠,٠٠٠ كلمة في حالة **رومانس الممالك الثلاث**[٣٢]، وجَعَلَهَا الشرح والتعليق بين السطور نحو مليون كلمة، غير أنّه أضاف الكثير «إلى متعة... الرواية»، كما يقول ديفيد رولستن، «أمّا الطبعات التي من دون شرح وتعليق... فقد كَسَدَت»[٣٣].

يقول إيان واط في كتابه **نشوء الرواية**[٣٤]: «الرواية أقلّ حاجة إلى... التعليق من الأجناس الأخرى»، وهو محقّ في ما يختصّ بأوروبا. أمّا الروايات الصينية فكانت بحاجة إلى ذلك، إذ كان يُنْظَر إليه بوصفه ضربًا من الفنّ. ومنذ **جن بنغ مي** على الأقل، حوالي ١٦٠٠، «شهد **الزياوشو** (الأدب) الصيني... انعطافة جمالية واسعة»، كما يقول منغ دونغ غو: «مضاهاة ومنافسة واعيتان للأجناس الأدبية السائدة... شَعْرَنَة[٣٥]». علينا أن نبحث عن ضروب غياب حرفت الرواية الأوروبية عن السبيل الصيني... وها هنا واحدٌ منها: الانعطافة الجمالية للرواية الأوروبية حصلت في القرن التاسع عشر، متأخّرة نحو ثلاثمئة عام[٣٦].

لماذا؟

- ٥ -

بالنسبة إلى بوميرانز، تمثّل أحد أسباب الافتراق في أنّ «عجلات المُوضَة راحت تدور على نحو أسرع»[٣٧]، محفّزةً الاستهلاك، ومن خلاله الاقتصاد ككلّ؛ أمّا في الصين، بعد تمكّن أسرة الكينغ، فقد توقّف الاستهلاك، «بوصفه محرّك التغيير»، لما يزيد على القرن، ولم يقدح زناد «ثورة الاستهلاك» التي كتب عنها مكّندريك وبريور وبْلَمْب. والثورة كلمة كبيرة، وقد تشكّك كثيرون في حجم الاستهلاك قبل منتصف القرن التاسع عشر؛ غير أنّ أحدًا لم يتشكك فعليًا في تلك «الأشياء النافلة»، كما يقول التعبير الصيني، التي تضاعفت خلال القرن الثامن عشر، من التزيين الداخلي إلى المرايا والساعات والخزف والفضّيات والمجوهرات، فضلاً عن الحفلات الموسيقية والرحلات والكتب. يقول بلمب: «لدى النظر إلى الترفيه، سيكون من الخطأ التام ألا نضع المساعي الثقافية في المقدمة»[٣٨]. إذًا: ما الذي عنته «ولادة مجتمع استهلاكي» بالنسبة إلى الرواية الأوروبية؟

ثمة أولًا، قفزة كمية عظيمة: فبين العقد الأول والعقد الأخير من القرن، تضاعفت العناوين الجديدة سبع مرّات في فرنسا (مع أنّه كان لدى الفرنسيين، في تسعينيات القرن الثامن عشر، الكثير مما يفعلونه غير كتابة الروايات)؛ وأربع عشرة مرّة في بريطانيا؛ ونحو ثلاثين مرّة في الأراضي الألمانية. وكذلك، ازدادت عمليات الطباعة قليلًا مع نهاية القرن الثامن عشر، خاصةً إعادة الطباعة؛ وكثير من الروايات التي لم ترد في الفهارس الرسمية نُشرت في مجلات (وكان لبعضها جمهور واسع جدًا)؛ وشجّع تمتين الأواصر الأسرية على القراءة بصوت مرتفع في المنازل (مما وفّر الأساس التدريبي لصنعة الدكتور بودلر[٣٩]؛ والأمر المهمّ أخيرًا، أنّ انتشار مكتبات الإعارة جعل الروايات تدور على نحو أشدّ أثرًا من ذي قبل، وأدّى

في النهاية إلى فرض الروايات ذات المجلّدات الثلاثة على كلٍّ من الكتّاب والناشرين، الأمر الذي يمكّن من إعارة كلّ رواية لثلاثة قرّاء في آنٍ واحد. غير أنّ من الصعب قياس هذه العوامل المختلفة التي تضافرت جميعًا لتزيد من توزيع الروايات ضعفين أو ثلاثة أضعاف (وهذا تقدير متحفّظ)، ولتزيد أيضًا من حضور الروايات في أوروبا الغربية بين ثلاثين إلى ستين ضعفًا في غضون القرن الثامن عشر. وإذا ما كان مكّندريك قد رأى في ارتفاع استهلاك الشاي خمسة عشر ضعفًا خلال مئة عام نجاحًا عظيمًا لثورة الاستهلاك، فإن استهلاك الروايات قد ارتفع أكثر من ذلك.

لماذا؟ عادة ما كان الجواب أنَّ القرّاء هم الذين كانوا وراء ذلك. لكن ما تبيّنه الإحصاءات الراهنة -الزلقة شأنها شأن جميع الإحصاءات المتعلقة بالقراءة والكتابة، لكنّها استقرّت منذ بضعة عقود ولا تزال- هو أنّ القرّاء تضاعفوا عددًا بين عامي ١٧٠٠ و ١٨٠٠؛ أقلّ من ذلك بقليل في فرنسا، وأكثر منه بقليل في إنكلترا، لكن ذلك هو الأفق. تضاعفوا؛ ولم يزدادوا خمسين مرّة. غير أنّهم كانوا يقرأون بطريقة مختلفة: قراءة «موسّعة»، كما دعاها رولف إنجِلسنغ: قراءة ما يزيد كثيرًا على ما كان في الماضي، بشراهة، وشغف في بعض الأحيان، ولكن ربّما بمزيد من السطحية، والسرعة، بل وبشيء من التوهَان؛ قراءة مختلفة تمامًا عن القراءة «المكثّفة» وإعادة القراءة اللتين كانتا تطاولان العدد القليل ذاته من الكتب -المكرّسة عادةً- واللتين كانتا هما الأمر المعتاد حتى ذلك الحين[٤٠]. وغالبًا ما جرى انتقاد أطروحة إنجلسنغ، ولكن مع تضاعف الروايات بسرعة فاقت كثيرًا تضاعف القرّاء، ومع سلوك القرّاء مثل جون لاتيمر المشهور، من ووروك، الذي كان يستعير من منتصف كانون الثاني إلى منتصف شباط/ فبراير ١٧٧١ كتابًا كلّ يوم من مكتبة كلاي الدوّارة[٤١]، يغدو من الصعب أن نتصوّر كيف كان يمكن للعملية برمّتها أن تسير من دون زيادة كبيرة في ما أستسمحكم بأن أدعوه الشرود.

أدعوه كذلك، لأنّ القراءة الموسّعة تبدو أشبه بطبعة أولى مما دعاه فالتر بنيامين، في نهاية مقالته «العمل الفني في عصر استنساخه الآلي»، «الفهم في حال من الشرود»، مع أنّ إنجلسنغ لم يُشِر قطّ إلى بنيامين. والشرود في مقالة بنيامين هو الــ Zerstreuung -ذهول الفكر، والتسلية: المزيج الأمثل لقراءة الرواية- وهو بالنسبة إلى بنيامين ذلك الموقف الذي يغدو ضروريًا عند «المنعطفات التاريخية» عندما تكون «المهمات» التي تواجه «جهاز الفهم البشري» طاغيةً جدًا فلا تمكن «السيطرة عليها» من خلال تركيز الاهتمام[٤٢]: عندئذٍ يبزغ الشرود بوصفه الطريقة الأفضل لمواجهة الوضع الجديد، ولمجاراة «عجلات الموضة التي راحت تدور على نحو أسرع» وتوسّع سوق الروايات على نحوٍ دراماتيكي[٤٣].

ما الذي عنته ولادة المجتمع الاستهلاكي بالنسبة إلى الرواية الأوروبية؟ روايات كثيرة، وانتباه قليل. الروايات الرخيصة، وليس روايات هنري جيمس، هي التي حدّدت نبرة الطريقة الجديدة في القراءة. وجين فيرغس، التي تعلم عن سجلات مكتبات الإعارة أكثر مما يعلم أيّ أحد آخر، تدعو هذه القراءة بالقراءة «المفككة»: استعارة الجزء الثاني من **رحلات غاليفر** من دون الأول، أو الجزء الرابع من بين جميع أجزاء **الأحمق الوجيه**[٤٤] الخمسة. وتحتفي فيرغس، من ثمّ، بـ «فاعلية «القرّاء» هذه، وقدرتهم على الاختيار»[٤٥]؛ غير أنّ الاختيار هنا يبدو، صراحةً، خاليًا من أي اتساق، لكي يكون متماشيًا على الدوام مع ينبغي للسوق أن تقدّمه. ترك التلفاز مفتوحًا طوال اليوم، ومشاهدته بين حين وآخر، هذه ليست فاعلية.

- ٦ -

لماذا لم تنشأ الرواية الصينية في القرن الثامن عشر، ولم تكن هناك انعطافة جمالية أوروبية في ذلك القرن؟ الجوابان يعكس واحدهما الآخر. أخْذُ الرواية على محمل الجدّ كموضوع جمالي أبطأ الاستهلاك في حين لم تشجع سوق الروايات المتسارعة التركيز الجمالي. يقول تعليق على **جن بنغ مي** (التي تبلغ ألف صفحة): «حين يقرأ القارئ الجيد الفصل الأول، يكون قد ألقى ببصره نحو الفصل الأخير»؛ «وحين يقرأ الفصل الأخير، فإنه يستعيد الفصل الأول»[٤٦]. ذلك ما هي عليه القراءة المكثّفة: فالقراءة الوحيدة الحقّة هي **إعادة** القراءة، بل تلك «**السلسلة** من ضروب إعادة القراءة»، كما يفترض بعض الشرّاح أو المعلّقين. «إن لم يعمل قلمك عمله، فلا يمكن اعتبار ذلك قراءة»، كما قال ماو مرّةً. وذلك يعني **الدراسة**، وليس استهلاك كتاب كامل في اليوم. وفي أوروبا، وحدها الحداثة جعلت الناس يدرسون الروايات. ولو أنهم قرأوها في القرن الثامن عشر وهم يحملون قلماً ويعلّقون، لما نشأت الرواية الأوروبية آنئذ.

- ٧ -

دائماً كانت نظريات الرواية الكبرى نظريات في الحداثة، وإلحاحي على السوق هو طبعة قاسية على نحوٍ خاص من هذه الطبعات. إنما مع تعقيدٍ، أشار إليه مشروع بحثيّ آخر أنكبُّ عليه في الوقت الراهن، يتناول صورة البرجوازية، وغالبًا ما عجبتُ في سياقه من **المحدودية** التي يبدو أنّ انتشار القيم البرجوازية قد كان عليها. لقد انتشرت الرأسمالية في كلّ مكان، لا شكّ في ذلك، لكنَّ القيم التي يُفتَرَض - تبعًا لماركس وفيبر وزيمل وزومبارت وفرويد وشومبيتر وهيرشمان... - أن تكون الأشدّ مطابقةً لها لم تنتشر، وهذا ما جعلني أنظر إلى الرواية نظرةً مختلفة: إذ كففت عن رؤيتها شكلاً «طبيعيًا» من أشكال الحداثة البرجوازية، ورحت أراها ذلك الشكل الذي تواصل من خلاله **المخيّلة ما قبل الحديثة تفشّيها** في العالم الرأسمالي. ومن هنا، المغامرة؛ ذلك النمط المضاد لروح الرأسمالية الحديثة، **الأخلاق البروتستانتية**[٤٧]، والصفعة في وجه الواقعية، كما رأى أورباخ بوضوح في كتابه **محاكاة**. ما الذي تفعله المغامرة في العالم الحديث؟ ترى مارغريت كوهن، التي تعلّمتُ منها الكثير حول هذا الموضوع، أنّ المغامرة هي مجاز للتوسّع: مجاز لرأسمالية عابرة للمحيطات، على نحوٍ عدواني وكوكبيّ. وأحسب أنّها على حقّ، وأكتفي بإضافة أن السبب الذي يجعل المغامرة تفعل فعلها في هذا السياق هو كفاءتها الشديدة في تخيّل **الحرب**. والمغامرة، المفتونة بالقوة المادية، والتي يُضفى عليها الطابع الأخلاقي بوصفها ملاذ الضعيف من صنوف الإساءات جميعًا، هي ذلك المزيج الأمثل من القوة والحقّ الذي يصاحب ضروب التوسّع الرأسمالي. وهذا هو السبب في أن محارب كوهلر المسيحي لم يبق على قيد الحياة في ثقافتنا وحسب - في الروايات والأفلام وألعاب الفيديو - بل قَزّمَ أيضًا كلَّ صورة برجوازية تمكن مقارنتها به. ولقد عبّر شومبيتر عن ذلك بفجاجة ووضوح، حين قال: «الطبقة البرجوازية... تحتاج إلى سيّد»[٤٨].

تحتاج إلى سيّد يساعدها لكي تحكم. ولدى اكتشافي تشوّهًا إثر تشوّه في القيم البرجوازية الأساسية، كانت ردّة فعلي الأولى على الدوام هي التعجّب لما يقتضيه ذلك من فقدان الهوية الطبقية؛ وهو أمر صحيح، لكنه، من منظور آخر، من دون أيّ أهمية مطلقًا، لأن الهيمنة لا تحتاج إلى النقاء، بل تحتاج إلى المرونة، والتنكّر، والتواطؤ بين القديم والجديد. وفي ظل هذا التركيب المختلف، تعود الرواية أساسيةً في فهمنا الحداثة: ليس على الرغم من سماتها ما قبل الحديثة، بل **بسببها**، تلك السمات التي هي ليست بقايا عتيقة، بل ضروب من الإفصاح الوظيفي عن حاجات إيديولوجية. وأن نفكّ مغاليق الشريحة الجيولوجية الخاصة بالرضا والقبول[٤٩] في العالم الرأسمالي، هو التحدّي الجديد بأن يخوضه كلٌّ من تاريخ الرواية ونظريتها.

الهوامش

(١) صدرت ترجمتي العربية لهذا الكتاب في العام ٢٠٠٨، عن المشروع القومي للترجمة، القاهرة.

(٢) هذه هي الترجمة العربية لـ: Franco Moretti, «The Novel: History and Theory,» *New Left Review,* no. 52 (July- Aug. 2008).

(٣) أُلقي هذا البحث في مؤتمر «نظريات الرواية»، الذي نظّمته مجلة *Novel* في جامعة براون، خريف ٢٠٠٧. وباستثناء مقطعين، جرت توسعتها في ضوء النقاشات التي تلت، فقد تركتُ النصّ كما كان عليه إلى هذا الحدّ أو ذاك، مكتفيًا بإضافة بضعة هوامش فحسب. وإنني لممتنٌّ لناسي أرمسترونغ، التي أقنعتني بكتابة هذه الورقة البحثية في الأصل؛ ولـ د. أ. ميللر ووليم ورنر اللذين ناقشت وإيّاهما هذه الورقة مطوّلًا.

(٤) **ساتيركون** (*Satyricon* أو *Satyrica*)، عمل قصصي لاتيني مزيج من النثر والشعر، يُعتقَد أنّ كاتبه هو غايوس بيترونيوس، مع أنّ هناك إشارات إلى أنّ اسم الكاتب هو تيتوس بيترونيوس. ويصف الباحثون الكلاسيكيون هذا العمل بأنّه «رواية»، شأنه شأن عمل أبوليوس **التحولات**، من دون أن يعني ذلك بالضرورة تواصله مع الشكل الأدبي الحديث. (م)

(٥) **حكاية جنجي**، عمل كلاسيكي من الأدب الياباني كتبته نبيلة يابانية ووصيفة تدعى موراساكي شيكيبو في السنوات الأولى من القرن الحادي عشر، في ذروة عهد الهييآن. ويوصف هذا العمل في بعض الأحيان بأنّه أول رواية في العالم، أو أول رواية حديثة، أو أول رواية نفسية. وتقدّم هذه الرواية تصويرًا فريدًا لمعيشة أهل البلاط، خلال عهد الهييآن. وعلى الرغم من اعتبارها رائعة من الروائع على نطاق واسع، فإن تصنيفها الدقيق وأثرها في الغرب والشرق لا يزالان محلّ نقاش. (م)

(٦) **التانكا**، شكل من الشعر الياباني، يتّسم بالغنائية والقِصَر، وعادةً ما يكون في ٣١ مقطعاً مرتّبة في جزأين، يتخذ أوّلها الصيغة ٥، ٧، ٥، وثانيهما الصيغة ٧، ٧. (م)

(٧) كريتيان دو تروا (Chre'tien de Troyes)، شاعر وروائي من القرون الوسطى، يُعدّ أول كاتب فرنسي كبير يساهم في إطلاق صفة «الرواية» على أعمال مكتوبة، في وقت لم يكن هذا المصطلح مستخدمًا إلا على صعيد الأدب الشعبي. وهو من أوائل كتّاب رواية الفروسية، كما يعدّ رائد أدب الكياسة والمجاملات (البلاط) في فرنسا. من أعماله **إريك وإيند**، **إيفان أو الفارس الضرغام**، **لانسيلوت أو فارس العربة**، **بيرسيفال أو حكاية الكأس المقدسة**. (م)

(٨) **أركاديا** (١٥٩٠)، من الأعمال المسمّاة بالرعوية، وهي لفيليب سيدني. (م)

(9) Michal Ginsburg and Lorri Nandrea, "The Prose of the World," in: Franco Moretti, ed., *The Novel* (Princeton: Princeton University Press, 2006), vol. 2, p. 245.

كما أفدتُ كثيرًا، في ما يتعلّق بهذا الموضوع، من: Kristin Hanson and Paul Kiparsky, "The Nature of Verse and its Consequences for the Mixed Form," in: Joseph Harris and Karl Reichl, eds; *Prosimetrum: Cross-Cultural Perspectives on Narrative in Prose and Verse* (Cambridge: D.S. Brewer, 1997).

(١٠) انظر على سبيل المثال: Wlad Godzich and Jeffrey Kittay, *The Emergence of Prose. An Essay in prosaics* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987), pp. 43 ff.

(11) **السفراء** (*The Ambassadors*)، رواية الكاتب الأميركي هنري جيمس. (م)

(١٢) **دايموند دِك المندفع**، (*Dashing Diamond Dick*)، من الروايات الرخيصة، ١٨٧٨، مؤلفها وليم ب. شوارتز. (م)

(١٣) ثورستاين فيبلين، (Thorstein Veblen) (١٨٥٧-١٩٢٩) اقتصادي وعالم اجتماع أميركي، ورأس حركة الاقتصاد المؤسّسي. كان إلى جانب عمله التقني ناقدًا شعبيًا وطريفًا للرأسمالية، الأمر الذي يظهر في كتابه الأشهر **نظرية الطبقة المرفّهة** (١٨٩٩). (م)

(14) Theodor Adorno, "Veblen's Attack on Culture," in: *Prisms* (Cambridge, MA: MIT press, 1990), p. 79.

(١٥) **الروايات الرخيصة** (*Dim Novels*)، اسم يشير إلى أشكال مختلفة عديدة من القصص الشعبي الأميركي في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين. (م)

(١٦) **دافنيس وكلوي** (*Daphnis and Chloe*)، أشهر قصص الحب في النثر القديم. اسم مؤلّفها لونجوس. ولعلها تعود إلى القرن الثالث الميلادي. (م)

(١٧) **قصة الحجر**، أو **حلم المقصورة الحمراء**، هي أعظم رواية كلاسيكية صينية، كتبها تساو شيويه تشين في منتصف القرن الثامن، في عهد الإمبراطور تشيان لونغ من أسرة تشينغ (١٦٤٤-١٩١١). وهي تقع في ٨٠ فصلًا مخطوطًا وطبعت في العام ١٧٩١. وقام أديب صيني آخر اسمه قاو أه بإكمالها لتغدو ١٢٠ فصلًا، ثمّ بدِّل عنوانها إلى **حلم المقصورة الحمراء**. (م)

(١٨) لو كان عليّ أن أختار آليةً واحدةً، لاخترت المغامرات... ولو أمكنني أن أختار اثنتين، لاخترت المغامرات والحب. الأولى لتوسعة القصة، والأخرى لتوفير تماسكها معًا: في نوعٍ من الترابط الواضح في الروايات القديمة على نحوٍ خاص، حيث يكون الحب مصدرًا للثبات والبقاء في عالمٍ كلٌّ ما فيه تشتّته الأقدار في أربع جهات الأرض، فيعمل كصورةٍ للآصرة الاجتماعية عمومًا: ذلك الاتحاد المختار بحرّية ويمكن من خلاله إلقاء نظرة ما إلى العضويّة الكبرى، بخلاف المغامرات التي تفرضها تايكي (ربّة الحظّ) على نحوٍ متعسّف. لكن هذا التوازن بين الحب والمغامرة ينكسر في الرومنسيات الفروسية، إذ يبدأ الفرسان الضالّون بالتطلّع إلى المغامرات (البحث)، وتبرز صور جديدة للعقد الاجتماعي (البلاط، المائدة المستديرة، الكأس المقدّسة). وفي هذا الحال الجديد، يغدو الحبّ خاضعاً للمغامرة وظيفيًا. وموضوع الزنا، الذي ينشأ مباشرة، هو عرَضٌ من أعراض قوّته الراسخة، ووضعه الإشكالي المستجد في آنٍ واحد. وإعادة توزيع المهمات السردية هذه، التي لم يشْفَ منها الحبّ تمامًا قط، هي السبب الذي دفعني لأن أركّز حصريًا على المغامرات؛ يُضاف إلى ذلك أنّ نظرية الرواية لطالما اعترفت بالحبّ وميّزته (خاصة في التراث الإنكليزي)، وأودّ أن أزيح الاهتمام نحو ظاهرة أوسع تاريخيًا.

(١٩) **الزمكان** (*chronotope*)، مصطلح سكّه المنظّر الأدبي الروسي ميخائيل باختين ليصف الطريقة التي تصف بها اللغة، الزمان والمكان، وخاصة الكيفية التي يمثّلهما بها الأدب. (م)

(٢٠) ثمّة أمل بأن تؤدّي الحداثيّة (Modernism) (أي تلك الجمهرة من التجارب الناشزة – شتاين، كافكا، جويس، بيلنياك، دي شيريكو، بلاتونوف... – التي جرت محاولتها في السنوات حول الحرب العالمية الأولى) دورًا أكبر من دور الواقعية في أيّ نظرية للرواية مقبلة، ذلك أنّ مثل هذه المجموعة من ضروب التطرّف المتباينة لا بدّ أن تكشف شيئًا فريدًا بخصوص ما يمكن لشكلٍ أن يفعله وما يعجز عن فعله. غير أنّ ذلك لم يحصل إلى الآن.

(21) Erich Köhler, "Il sistema sociologico del romanzo francese medievale," *Medioevo Romanzo,* vol. 3 (1976), pp. 321–344.

(٢٢) **أغاني الأعمال البطولية** (*Chanson de Geste*)، قصائد ملحمية من فجر الأدب الفرنسي. (م)

(23)(Erich Auerbach, *Mimesis,* (Princeton: Princeton University Press, 2003), pp. 134 and 136.

وحول هذا الموضوع، انظر أيضًا:

Erich Köhler, "Quelques observations d'ordre historico-sociologique sur les rapports entre la chanson de geste et le roman courtois," in: *Chanson de geste und höfischer Roman (*Heidelberg: C. Winter, 1963), "passim".

(24) Köhler, "Il sistema sociologico," p. 326.

(٢٥) **جن بنغ مي، أو الخوخ في الإناء الذهبي، أو اللوتس الذهبي**، رواية طبيعية صينية مكتوبة بالعامية الصينية أواخر عهد المنغ. مؤلّفها هو لانلنغ زياوزياو شينغ، وهو اسم حركي، هويته الحقيقية مجهولة. وقد طبعت مخطوطة هذه الرواية أول مرّة في العام ١٦١٠. وأكمل طبعة لها اليوم مؤلفة من ١٠٠ فصل، وتربو على ١٠٠٠ صفحة. (م)

(٢٦) **حافة المياه**، وتعرف أيضاً باسم **مجرمو المستنقع**، و**كلّ البشر أخوة**، أو **مستنقعات جبل ليانغ**، وهي رواية ملحمية تعود إلى القرن الرابع عشر، أيام أسرة يوان، وتُنْسَب إلى شي نايان، وكتبت في الأصل بالعامية الصينية. (م)

(٢٧) **الباحثون**، رواية صينية كتبها وو جنغزي واكتملت عام ١٧٥٠ أيام أسرة الكينغ. (م)

(٢٨) المُعْتَمَد المُكَرَّس (canon)، هو في الأصل مجموعة من الكتابات التي تتكرّس وتترسّخ باعتبارها أصلية وموثوقة، حيث يشير هذا المصطلح في العادة إلى الكتابات المتعلقة بالكتاب المقدّس والتي تعتبر أصلية وموثوقة، بعكس الـ apocrypha، أي الكتابات المنحولة المشكوك في صحتها أو في صحة نسبتها إلى من تُعزى إليهم من المؤلّفين. ويمكن إطلاق المصطلح أيضاً على أعمال مؤلّف تُقبل على أنها أصلية، كأن نقول، مثلاً، المعتمد الشكسبيري. ويُستخدم هذا المصطلح اليوم في النظرية الأدبية مقروناً بصفة الأدبي (Literary Canon) ليشير إلى الأعمال الأدبية والمقررات التي توافق عليها المؤسسة التعليمية معتبرةً إياها من ضمن مفهومها عن الأدب ومن ضمن التقليد الأدبي القومي «العظيم» الذي يهمّها أن تكرسه، بخلاف الأعمال التي تنزع عنها تلك الصفة وتطردها من مقرراتها. (م)

(٢٩) هذان المصطلحان هما من مصطلحات فرديناند دو سوسور في الألسنية، إذ بيّن أنَّ هناك طريقتين مختلفتين تمامًا يمكن بهما للألسنيّ أن يُعنى باللغة أو اللسان. والطريقة التي كانت سائدة أيام دو سوسور هي الطريقة، أو المقاربة، التاريخية. فقد كان الألسنيون فقهاء لغة (فيلولوجيين). وكان عملهم الأساس هو دراسة النصوص المكتوبة بلغات ميتة. وأحد أسباب دراستهم تلك النصوص كان اقتفاء تاريخ اللغات، وما طرأ عليها من تغيّرات. وقد أبدوا اهتمامًا خاصًا باقتفاء تاريخ التغيّرات الصوتية؛ لكنهم درسوا أيضًا تغيرات القواعد والمفردات،

وأقاموا صلات تاريخية بين اللغات، وتوصلوا في النهاية إلى رسم شجرة عائلة تربط بين لغات مثل الفرنسية، والإسبانية، والإيطالية، مشتقةً من اللاتينية، وبين لغات مثل الإنكليزية، والهولندية، والألمانية، لها سَلَفٌ جرمانيّ، وأعادوها جميعًا إلى سلف هندو-أوروبيّ أَصليّ، أو لغة هندو-أوروبية أمّ، ربما كانت اللغة التي نُطِقَ بها في هنغاريا، أو أوكرانيا، أو إيران، منذ آلاف السنين. وقد أطلق سوسور على ذلك اسم **الألسنية التزمّنية**. أمّا الطريقة الأخرى، التي كانت طريقة تقليدية في دراسة اللغة طوال آلاف السنين ثم أُهملت منذ القرن التاسع عشر وحتى أيام سوسور، فتقوم على دراسة لغةٍ ما بوصفها كيانًا كلّيًا، على النحو الذي توجد به في لحظة زمنية محددة قد تكون لحظة إنكلترا الحديثة مثلاً أو عهد أغسطس في روما؛ وذلك بكتابة قواعدها، وعلم أصواتها، ومفرداتها أو معجمها. ويعود أول عمل وصل إلينا من هذا النوع إلى أيام الهند القديمة. كما قام بمثل ذلك كلٌّ من الإغريق والرومان، وصولًا إلى أوروبا القرون الوسطى وعصر النهضة. وبمعنىً ما، فإنّ من الصعب اجتناب هذه الدراسة عند تعليم اللغة في المدارس أو الجامعات؛ على الرغم من أن فقه اللغة التاريخي قد غطّى عليها مع بداية القرن العشرين في المستويات الفكرية الرفيعة. وقد أطلق دو سوسور على هذه الطريقة اسم **الألسنية التزامنية**. ومن ثمّ فقد جرى تعميم استخدامهما على النحو الذي يدلّ فيه **التزمّن** (*diachrony*) على التعاقب والتطور والوجود في الزمن في حين يدلّ **التزامن** (*synchrony*) على الثبات والسكون وغياب أثر الزمن. (م)

(٣٠) يتعامل الألسنيون مع اللغة على أنها موجودة في سلسلتين: السلسلة التركيبية، التي توجد على محور أفقي، وهي مجموعة من العناصر التي تلتقي بعضها إلى جانب بعض لتشكل وحدة أكبر. والسلسلة التبديلية، التي توجد على محور عمودي، وهي مجموعة من العناصر القابلة للإبدال بعضها من بعض في إطار محدد. وفي حين تعمل عناصر السلسلة التبديلية في الغياب، حيث يؤدي وجود أو حضور تبديل ما إلى غياب التبديلات الأخرى، فإن السلسلة التركيبية تعمل في الحضور. فعناصر السلسلة التركيبية موجودة بالفعل، أمّا عناصر السلسلة التبديلية فموجودة بالإمكان. (م)

(31) Kenneth Pomeranz, *The Great Divergence, China, Europe, and the Making of the Modern World Economy* (Princeton: Princeton University Press, 2000), pp. 7–8.

(٣٢) **رومانس الممالك الثلاث**، كتبها لو غوانزهونغ في القرن الرابع عشر، وهي رواية تاريخية ملحمية أسطورية، تدور حوادثها في خضم السنوات المضطربة قرب نهاية عهد الهان وحقبة الممالك الثلاث من التاريخ الصيني. (م)

(33) David L. Rolston, *Traditional Chinese Fiction and Fiction Commentary: Reading and Writing Between the Lines* (Stanford, calif. Stanford University Press, 1997), p. 4.

(34) Ian Watt, *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson, and Fielding* (Berkeley: University of California Press, 1957), p. 30.

(يمكن للقارئ العربي أن يعود إلى الترجمة العربية لهذا الكتاب: إيان واط، **نشوء الرواية**، ترجمة ثائر ديب (القاهرة: دار شرقيات، ١٩٩٧)، أو (دمشق: دار الفرقد، ٢٠١٠). (م)

(35) Ming Dong Gu, *Chinese Theories of Fiction: A Non-Western Narrative System* (Albany: State University of New York Press, 2006), p. 71.

(٣٦) يتّضح الافتراق بين النموذجين من خلال الدور الذي قامت به **دون كيخوته** و**جن بنغ مي** -وهما روايتان كُتبتا في السنوات ذاتها، وغالباً ما يُقارن بينهما (من طرف المتخصصين في الثقافة الصينية أكثر من المتخصصين بالثقافة الإسبانية)- كلٌّ في تراثها: على مدى قرنين على الأقل، إن لم يكن أكثر، كان تأثير **جن بنغ مي** على نظرية الرواية وممارستها في الصين أكبر بما لا يُقاس من تأثير **دون كيخوته** في أوروبا. ولقد حصل افتراق مماثل في أواخر القرن الثامن عشر، حين أمكن لذروة الانعطافة الجمالية الصينية (**قصة الحجر**) أن تجد نظيرًا لها لدى جيل موهوب بصورة لا تُصدّق من الروائيين-الشعراء الألمان (غوته، هلدرلين، نوفاليس، شليغل، فون أرنيم، برنتانو)، لو لم يتجاهلهم القرّاء الأوروبيون جميعًا (ما عدا غوته، بالطبع؛ غير أنّ غوته نفسه كان يحتفظ في دِرْجِه بالنسخة «الشعرية» من **فيلهلم مايستر**، كأنّه يحسّ أنّها ليست الكتاب الذي يناسب ذلك العصر). وبالمناسبة، فإنّ إمكانية الاحتفاء برواية **جن بنغ مي** بوصفها رائعة من الروائع التي غيّرت الرواية الصينية هو مثال لافت آخر على الفارق بين التراثين: فلا مجال لتصوّر أن تنتج الثقافة الأوروبية -وتقدِّر حقّ قدرها!- مدوّنة إيروتيكية صريحة صراحة المدوّنة الصينية.

(37) Pomeranz, *The Great Divergence*, p. 161.

(38) J. H. Plumb "The Commercialization of Leisure in Eighteenth-Century England," in Neil McKendrick, John Brewer and J. H. Plumb, *The Birth of a Consumer*

Society: The Commercialization of Eighteenth-Century England (Bloomington: Indiane University Press, 1982), pp. 265–266.

(٣٩) د. بودلر (Dr. Bowdler)، هو الدكتور توماس بودلر (١٧٥٤-١٨٢٥). طبيب ومُحسِن إنكليزي، اشتهر بنشره كتاب **شكسبير للأسرة** (*Family Shakspeare*)، وهو طبعة مهذّبة من أعمال وليم شكسبير، قُصِد منها أن تناسب نساء وأطفال القرن التاسع عشر أكثر من الأصل. (م)

(40) Rolf Engelsing, *Der Bürger als Leser. Lesergeschichte, in Deutschland, 1500–1800* (Stuttgart: Metzler, 1974, esp. pp. 182 ff.

(41) Jan Fergus, *Provincial Readers in Eighteenth-Century England* (Oxford: Oxford University Press, 2006), p. 113.

(42) Walter Benjamin "The Work of Art in the Age of its Technological Reproducibility, 1935," in: Selected Writings, Vol. 3, 1935-1938 (Cambridge, MA: Harvard University press, 2002), The passage returns virtually unchanged in the third version of the essay, in 1939.

يعاود هذا المقطع الظهور من دون تغيير في الطبعة الثالثة لهذه المقالة، في العام ١٩٣٩.

(٤٣) من الواضح، كما آمل، أنَّ تركيزي على الاستهلاك والموضة والشرود لا يُقصد منه أن يمحو الرأسمالية من التاريخ الأدبي، بل أن يحدد أيّ أوجه منها هي التي أدّت دورًا سببيًا مباشرًا في إقلاع الرواية. لا شكّ أن التوسع الرأسمالي قد أوجد بعض الشروط المسبقة العامة الأساسية: السكّان الذين تزايدت أعدادهم وتزايد تعلّمهم؛ الدّخل الأشدّ قابلية للتصرف فيه؛ والمزيد من وقت الفراغ (بالنسبة إلى بعضهم). غير أنّه نظرًا إلى ازدياد العناوين الروائية الجديدة بسرعة تفوق بأربعة أضعاف المادة المطبوعة بوجه عام خلال القرن الثامن عشر (بما في ذلك كرّاسات الطعام عند نهاية القرن، انظر: James Raven, *The Business of Books. Booksellers and the English Book Trade 1450–1840*) (New Haven: Yale University Press, 2007), p. 8.

فإن علينا أيضًا أن نفسّر معدّل النمو المختلف هذا: ويبدو أنَّ ذلك الغلوّ الذي اتّسمت به العقلية الاستهلاكية والمتجسّد في الشرود والموضة (والذي يظهر أنّه يقوم بدورٍ أقلّ في المسرح، والشعر، ومعظم أنماط الإنتاج الثقافي الأخرى)، هو أفضل تفسير لدينا إلى الآن. وإمكانية قيام الاستهلاك مثل هذا الدور الكبير في تاريخ الرواية تتوقّف، بدورها، على حقيقة أنّ الارتياب بالقراءة من أجل المتعة كان قد بدأ يتلاشى، تماشيًا مع فكرة كونستانت عن **حرية المُحدَثين** بوصفها «التمتّع بالملذّات الخاصة في أمان» Benjamin Constant, *Political Writings* (Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2007), p. 317.

واللذّة، بالمناسبة، هي نقطة عمياء أخرى في نظرية الرواية: مع أننا «نعلم»، إلى هذا الحدّ أو ذاك، أنّ الرواية كانت منذ بدايتها الأولى شكلًا من «القراءة الخفيفة» (انظر: Thomas Hägg, "Orality, literacy, and the "readership" of the early Greek novel,", in: R. Eriksen, ed., *Contexts of Pre-Novel Narrative: The European Tradition* (Berlin and New York: 1994), p. 51)، إلّا أننا لا نزال نعمل كما لو أنّ القراءة من أجل المتعة هي في الأساس كالقراءة «لأسباب جدّية، دينية، أو اقتصادية، أو اجتماعية» (J. Paul Hunter, Before Novels: *The Cultural Contexts of Eighteenth Century English Fiction* (New York; London: Norton, 1990), p. 84: وهذا واحد من الكتب القليلة التي طرحت هذه المشكلة بطريقة مثيرة. وهذه أيضًا قضية أخرى لا بدّ للتأمّل النظري من أن يقوم بدراستها دراسةً تاريخية: على سبيل المثال، فإنّ كِبَر الحقل الروائي القديم ما كان ممكنًا لولا التحول إلى أشكال الكتابة الشعبية، الخفيفة، وحتى المبتذلة.

(٤٤) **الأحمق الوجيه** (*The Fool Quality*)، أو تاريخ هنري، إيرل موريلاند، رواية شطّار ورواية عاطفية للكاتب الايرلندي هنري بروك. (م)

(45) Fergus, *Provincial Readers*, pp. 108–117.

(46) Rolston, *Traditional Chinese Fiction*, p. 126.

(٤٧) ثمّة إلماع هنا إلى ذلك الاقتران الذي سبق أن أشار إليه ماكس فيبر بين الأخلاق البروتستانتية والرأسمالية، بوصف الأولى روحًا للثانية، وذلك في كتابه **الأخلاق البروتستانتية وروح الرأسمالية**.

(48) Joseph A. Schumpeter, *Capitalism, Socialism and Democracy* (New York: Harper & Bow, 1976; [1942], p. 138.

(٤٩) يرى فرانكو موريتي، منذ كتابه الأول **علامات أُخِذَت على أنّها أعاجيب**، أنَّ وظيفة الأدب الجوهرية هي ضمان القبول؛ أي أن يدفع الأفراد إلى شعورٍ «بالارتياح» في العالم الذي يصادف أنهم يعيشون فيه، وأن يصالحهم بطريقةٍ سائغة وخفيّة مع معاييره الثقافية السائدة. (م)

فواز حداد*

الواقع أولًا:
شهادة روائية

ثمة في داخل كلٍّ منّا روائي يتوق إلى رواية القصص. ومتعة القصّ لدى بعضهم تفوق لذّة الاستماع. كما أن لدى كلٍّ منّا رواية واحدة على الأقل جاهزة للكتابة، هي روايته الشخصية، هذا إذا لم يشأ انتحال قصص الآخرين، مسجِّلًا بذلك انتسابه إلى عالم الرواية؛ عالمٌ سيفرض عليه قواعده وتقنياته التي لا مفرّ من الانصياع لها، أكانت مرنة أم قاسية. ذلك أنّ تراث الرواية لا يمكن تجاهله. والرواية تتطلب من التكثيف ما يختزل الزمان الأصلي، وتبديد مسافات من آلاف الكيلومترات، فلا تتقيّد بالدقة في التنقّل بين الأزمنة والأمكنة، إذ إن التحرك من مكان إلى آخر لا يحتاج إلى وسائل مواصلات قديمة أو حديثة، فللرواية وسائلها التي تمكّنها من اجتياز المحيطات ببضع كلمات.

أنا أيضًا لديّ روايتي الشخصية التي لا أنوي كتابتها، لا بسبب عدم توافر الجرأة أو النزاهة وإنما لأنها، على الأرجح، غير لافتة ولا جذابة، قياسًا بروّاد الغابات والفضاء اللانهائي، والمغامرين في أتون الثورات الحمر والحروب الأهلية. على خلاف ما توقَّعتُ، تسللت أجزاء متفرقة منها إلى أعمالي وأصبحتْ من نسيجها، حتى صرت أزعم أنني موجود في جميع رواياتي بطريقة أو بأخرى، وإنْ ليس على النحو نفسه. لا يسع الروائي أن ينفصل عن كتاباته أو يغيب عن رواياته على الرغم من البون الشاسع الفاصل بينهما. أنا لم أكن واحدًا من شخصيات رواياتي رغم ادعائي ذلك وإيحائي به في بعضها. هناك ما يُنسخ مني، لا يمكن تحديده، ويمتزج بعوالمها، ليس على الرغم مني، ربما لأنني أجد مكانًا فيها من دون أن أقحم نفسي. يكتب الروائي عن العالم والحياة والبشر من خلاله، لا بمعزل عن نفسه. وإذا كان الإنسان ليس واحدًا، فهذا ينطبق على الروائي أكثر ممّا ينطبق على غيره، بانتحال شخصيات الآخرين، والسطو على قصصهم. ولو شئنا التلصص على خصوصياته، فقد نتعثر بإنسان ممزَّق، ذي شخصية هشّة، من فرط تأثّره بما حوله، وهو ما يمنحه مزية لا نقيصة، تجعله قابلًا لتخزين انطباعات، ومؤهلًا لإثارة تساؤلات وابتكار اقتراحات، وربما أفكار وتهويمات يعزوها بعضهم إلى الإلهام. وبما أنني من الروائيين الفاقدي

* روائي سوري.

الإيمان بهذه النعمة، والناسبين إنجازاتهم إلى التجربة والإحساس والثقافة والتأمل والعناء، لابد لي من أن أناقض كلامي، والاعتراف بأن روايتي الأولى **موزاييك** مدينة لهذا الذي أتنكّر له: الإلهام.

كان المنظر الذي جاءني عفو الخاطر قد رَسَمَ بدايتها: امرأة تركب عربة خيل، تدخل سوق مدحت باشا، تنزل من العربة، تقف عند مدخل دكان في سوق البزورية، تصوّب نظراتها إلى مجرد ظلّ يتململ في العمق، تتبادل معه بضع كلمات يبعثرها الهواء الراكد، ثم أرى الظلّ يتقدم نحوها مشطورًا بالضوء، والعتمة أسدلت أستارها على رأسه وكتفه. مَن هذه المرأة، أو هذا الظل الذي أصبح رجلًا؟! ما الذي قيل؟! إذا كان ما تراءى لي إلهامًا، فقد أظهرتُ امتناني له بكتابة رواية **موزاييك**، التي لم يتخل عني خلالها. هكذا تشق الرواية طريقها أحيانًا، غامضة مشوقة وداعية إلى التساؤل، تستحث الكاتب بطلاسم وإيماءات، حتى إذا تفككت حظي برواية.

مفاجآت الحياة كانت المساهَمة الكبرى في تكويني؛ إذ أتحفتني باكرًا بهذا الذي لا بد منه: السفر والسجن، السياسة والحرب، الثقافة والكتب، الحب والكراهية، الاستقرار وعدم الأمان... ولم تضنّ عليّ بالخسائر الفادحة والخيبات الكبيرة والطموحات الثقيلة... وهموم لم تكن في حقيقتها سوى منغّصات عابرة. جعبة ستزوّدني بما ظننت أنني سأكتبه مقسّطًا على دفعات، فإذا بي أكتبه مبطنًا من رواية إلى أخرى، فيها الحياة التي سأسعى إلى فهمها بقدر متفاوت من اللامبالاة والسخرية والإيمان والسخط، سيصوغ الواقع أعماقها والخيال انطلاقاتها من البدايات المرتبكة المتعثرة إلى نهايات ليست بنهايات، مفتوحة على تمنيات هي محض مزاعم، مماثلة لما كنّا نتعايش معه ونتعيّش منه، فلم أغامر بوضع خاتمة ما دامت الحياة نفسها عالمًا مغلقًا يطل على الثبات والسبات والسكون، ولو بدا على وشك الانفجار.

التاريخ والرواية

في الثلث الأخير من القرن الماضي، اختطت الرواية السورية لنفسها طريقًا، واختارت التاريخ ميدانًا لها. وكان من المستغرب أن يقوم بهذا مجموعة من الروائيين من دون سابق اتفاق بينهم. هذا الإجماع، بحسب تجربتي، لا يُعزى إلى فكرة الحنين إلى الماضي أو التخفّي فيه بغية تجنّب الواقع، بل إلى معرفة كيف وصلت الحال بنا إلى حاضر بلا آفاق. هذا هو الجزء الظاهر من العمل الروائي؛ إذ التاريخ على عكس ما نعتقد لا يتجه صوب الخلف فقط، بل يذهب بنا شتى الاتجاهات، وخصوصًا اتجاه المستقبل.

شكّل التاريخ المعاصر عوالم أغلب الروايات المهمّة الصادرة في سورية، وهو تاريخ امتد قرابة قرن كامل، شاملًا الأعوام الأخيرة للحكم العثماني، فالانتداب الفرنسي، والنضال من أجل الاستقلال، فسلسلة الانقلابات العسكرية، إلى الأخير منها، ثم سيطرة الأنظمة الثورية والحركات القومية واليسارية على المشهد السياسي العربي، ثم التراجع الأكبر عن الثورة والبناء الاشتراكي، في إثر سقوط جدار برلين وانحلال الكتلة الشرقية وتفكك الاتحاد السوفياتي.

إزاء مثل هذه البانوراما المتبدلة بهذه السرعة والتقلّب والكثافة، يحتاج الكاتب إلى مَعين لا ينضب من المصادر لبناء رواية تستوعب هذا المشهد العريض. ذلك أن العودة إلى التاريخ تشترط توافر مراجع ومستندات ووثائق، تبعث الماضي لا مشهدًا مجرّدًا بل مشهدًا حيويًا. غير أن ما يواجه الكاتب هو ندرة المصادر أو عدم توافرها؛ فالمراجع المتعلقة بالتاريخ العثماني في سورية قليلة، ومثلها الكتب التي تتناول تلك المرحلة في سورية. وعلى الرغم ممّا قام به مؤرخون سوريون وأثمر دراسات ناضجة، فإن جهودهم لم تكف لتغطيتها. وبالنسبة إلى أعوام الانتداب الفرنسي، كان الوضع أفضل، فذاكرة الأشخاص الذين عاشوا تلك المرحلة مدّتنا بالكثير من الوقائع من خلال مشاهداتهم ومذكراتهم. كما

تطرقت الكتب الموضوعة والمترجمة، رغم أنها قليلة، إلى الخفايا السياسية لفترة الخمسينيات والوحدة السورية-المصرية. وفي مرحلة الاستقلال وما تلاها من انقلابات، عتّمت الأنظمة الثورية التقدمية على ما سبقها بدعاوى اتهمت فيها رجالات الاستقلال والعهد الوطني بالرجعية، وضباط الانقلابات السابقة بالمغامرة، فانتسخت من الكتب والأذهان مرحلة صراعات واضطرابات عاصفة ذات دلالة، وبدأ التاريخ الحديث في سورية من دونها.

معضلة النقص الفادح في المصادر، وهي معضلة واجهت الروائيين قبل عقود، بدت دعوةً إلى ترميم تاريخ تلك الحقبة بضخ الحياة فيها، وكان الحل في الإقدام على مجازفة اختلط فيها الخيال بالواقع. ومهما يكن من أمر، فقد أُنجزت أعمال روائية استعادت ملامح سورية في القرن الماضي من خلال الأحاديث الشفاهية، والمذكرات المتناثرة، والصور الفوتوغرافية، والخرائط، والذكريات، ومخطوطات لم تُطبع بعدُ، ومن خلال ترسيم الأحياء القديمة مع ملامحها العمرانية التي امّحت من على وجه الأرض. أعمال لم تغب فيها البيئة ولا العادات والتقاليد. وكانت تجربة خالطها الحلم والحدس والتنبؤ والافتراض والحنين والمشاعر الشخصية.

لم يكن اهتمام الروائيين بالتاريخ حكائيًا، كما من المبالغة القول إنهم أعادوا كتابته. إن قراءتنا له تفترض، أو تقترح، قراءة ما، ليست أخيرة ولا نهائية. لذا نقول عمّا نكتبه إن له علاقة بالتاريخ. وقد شهدت الرواية السورية انشغالاً تختلف درجاته في النظر إليه؛ إذ سيطر على الروائي إحساس بأنه يعيش في وطن بلا مستقبل. ولا يمكن التصدي لهذا المأزق قبل الحفر في الماضي. هناك حسابات ينبغي القيام بها مهما تكن قاسية بالنسبة إلى حاضر متردٍّ. لم تكن المشكلة في محاولة إعادة الاعتبار إلى ماض أُهمل ووُصِم بالجمود، بل كانت في اكتشافه والتعرف إليه؛ فمن لا يهتم بماضيه لا مستقبل له. ليس الهدف كتابة رواية تاريخية، وإنما أخذ العامل التاريخي في الحسبان.

تمحورت رواياتي في المرحلة الأولى حول ظهور العسكر وتحوّلات المثقف الوطني قبل الاستقلال وبعده، من خلال أحداث مفصلية. كانت محاولات النهوض تتكرر من آن إلى آخر بصورة أكثر ارتجالاً ومأساوية وجهلاً وتطرفًا ودموية، مصحوبة بالغليان الوطني، وفي ما بعد بالخلافات بين الأحزاب والجيش، ثم داخل الجيش. ففي أعوام ما قبل الاستقلال، وفيما كان الانتداب يترنح، كانت الآمال كبيرة والخيبات أكبر، مع كثير من الأحلام. في رواية **موزاييك** نشهد بدايات نشوء العسكرتاريا في جيش الشرق، جيش الانتداب الفرنسي، المهد الحقيقي لقائد الانقلاب العسكري الأول حسني الزعيم. ومن تداعيات ذلك انبثق الانقلاب السوري عام ١٩٤٩، في إثر هزيمة عام ١٩٤٨ في فلسطين. هذا المنعطف الخطِر في الحياة السياسية السورية بعد الاستقلال رصدته رواية **تياترو** بوصفه المفصل المؤسس لما سيليه من تحوّلات أتت على الديمقراطية الوليدة، ولن ينجو المجتمع والثقافة والفن من عقابيله. أمّا في المضمار السياسي، فسوف تأخذ الأحزاب المحافظة واليسارية في عين الاعتبار هذه المعجزة الدراماتيكية في التغيير، حتى إنها صارت رتابة في حرق الزمان. وغدت الصورة ساسة يتجيشون وعسكر يتسيسون، ليقف الروائي في بدايات السبعينيات، في رواية **صورة الروائي**، شاهدًا على ما آلت إليه الأحوال في سورية وانعكاسها أيضًا في الوطن العربي؛ فالانقلاب تداعى إلى انقلابات، وتداعت الهزيمة إلى هزائم وظهور المقاومة الفلسطينية ومحاولات القضاء عليها، ليترافقَ ذلك كله مع انتشار القمع في البلدان العربية. وبات تأثير التاريخ الظاهر والخفي جلياً في الأفراد والجماعات، أكان هذا التاريخ يدور في الخلفية أم يتربع في واجهة الحوادث. وباتت السياسة تتلاعب بالفن والضمائر، وتذهب بالأخلاق إلى دائرة التنازلات، والعنصر الحاسم في تقرير المصير والمستقبل هو العسكر.

التاريخ كان الوسيلة، وللروائي الحرية في تأويله، والأولوية للعمل الروائي، ولو ارتُكبت فيه بعض الشطحات والمخالفات والتصورات غير الدقيقة، وضُحّي بالصرامة التاريخية على مذبح الرواية. ولهذا تولّت دسائس القصور ومكائد النساء دورًا كبيرًا في سقوط سلطنات وتهاوي عروش في الروايات التاريخية المبكرة.

يقدّم الروائي رواية تعتمد على حوادث حقيقية مطعّمة بتفاصيل وشخصيات وحوادث رئيسة وهامشية، يؤلف بينها إلى حد إيهامنا بأنها جرت على هذا النحو تمامًا. يأخذ الروائي من التاريخ مظاهره المادية، ويلتقط من وقائعه الجوهر الذي حرّضه على الذهاب إليه، ولا يتأتى له هذا إلّا من فرط انخراطه في الحاضر وتـأملّه للماضي. وإذا كان التاريخ كتلة تحتوي على الزمان والمكان، جاهزين وملتحمين أحدهما بالآخر، فإن السبر الروائي يزيح الغطاء عن الكامن فيه؛ لا يختبئ وراءه بقدر ما يحفر فيه لكي يتورط في الراهن وفي مستقبل لا يغيب عن النظر، متّخذًا من أحداث التاريخ نواة ينطلق منها خياله وينسج حولها رؤيته، مستعينًا ببصيرته الخاصة، ومستمدًا من حدسه مجازفات في التفسير تصل إلى حد المخاطرة بكشوف هي أشبه بالكشوف الجغرافية والروحية، تمليها رؤيته للتجربة الإنسانية المفتوحة على احتمالات متعدّدة. وقد يتوصل أحيانًا إلى حقائق قد يعجز عنها المؤرخ، وهي مجرد رؤية، خليط من بصيرة وحدس وتوقّعات غامضة، لا يستطيع هو نفسه تفسيرها بدقة.

التاريخ بالنسبة إلى الرواية موضوع لصيق بها. ومن حسن الحظ أن الرواية ليست بحكم طبيعتها مخصصة لشيء دون آخر، فمجالها متسع، من تحرّي دقائق النفوس البشرية إلى آفاق العالم الشاسعة، مرورًا بالأزقة الخلفية للمدن. وهذا لا يعني تضييق الرواية ولا تمييعها، بقدر ما يعني قدرتها على اقتحام مناطق شتى، حتى تلك التي تحظرها المجتمعات والقوانين والأعراف. غير أن علاقتها بالتاريخ ستبقى ملتبسة مادام هناك من يسبغ عليها ما هي بغنى عنه. الروائي ليس بديلاً من المؤرخ مادام هناك من يكتب التاريخ. الروائي أكثر تواضعًا في التاريخ، وأوسع طموحًا في الرواية. ولا أتصور الكتابة بالتضاد مع التاريخ، أو تزويره، فهو ببسيط العبارة متغلغل في ثنايا النظر الروائي، ويصح القول إن ليس هناك من رواية تركت أثرًا قويًا لم تسترشد به.

الزمان والمكان

شكّلت مدينة دمشق بالنسبة إليّ بؤرة تخييلي خلال المرحلة الأولى من عملي الروائي؛ ففي الرواية الأولى **موزاييك** انعكست المدينة بمعالمها الكبرى، بشوارعها وحاراتها وأزقتها عام ١٩٣٩، عشية الحرب العالمية الثانية، والأعوام الأخيرة من الانتداب الفرنسي. كما أنها انعكست في الرواية الثانية **تياترو**، حيث تجري وقائع الانقلاب الأول عام ١٩٤٩. وتناولت الرواية الثالثة **صورة الروائي** بدايات الهدم في أحياء دمشق القديمة أوائل السبعينيات، وتداعي ذاكرة المكان وانهياره على وقع التحديث القسري.

في هذه الروايات الثلاث، لم أتخيّل دمشق، بل كانت مكاني الشخصي والواقعي، استعدت ملامحها القديمة من الذكريات والمشاعر، وحصلت على مادة غزيرة ليست في الحسبان. نظن أننا بلا ذكريات، لكن الحاجة والدأب والإحساس، كلّ ذلك يكفي استخراج الماضي من الظلام، لاسيما أنه لا يزال فاعلاً في الحاضر. ولقد كان التحريض فعالاً، وأستطيع القول: إذا كان إحساس الكاتب بالمكان قويًا، فلن يبخل عليه بتفاصيله الحميمة. في ذلك الوقت، لم تجذبني مقولة اختراع مدن متخيَّلة، ولا استعارة أسماء بديلة للمدن أو للبلاد. بالعكس، توخيت أن تكون موثّقة تبعًا للمرحلة التاريخية التي قاربتها؛ فدمشق ١٩٣٩ ليست حجارة وآثارًا فقط، بل معالم واقعية، ومكان ينبض بالبشر ويحفل بالحياة والعشق والنزوات والأهواء.

كان اختياري واضحًا، وهو عدم تلطّي المكان وراء أسماء وهمية، مهما يكن العائد الروائي سهلًا وجيّدًا. هذا ما أعرفه بحكم التجربة، فالرواية التي تختلق مكانها الخاص أو تبنيه توفر حرية أكبر، وحركة أوسع، فيتبدى في إقصاء المكان الواقعي، بغية إيجاد تركيبة خليط من عدة مدن، فلا تركيز على ملامح مدينة محددة. لكنني تعمّدت أن أكون أمينًا للمدينة التي أعيش فيها، لسبب رئيس هو أن هذه المدينة لم تأخذ نصيبها في عالم الأدب، أكان مديحًا مفرطًا أم تزييفًا لدورها. ولعلَّ للسرد الروائي أن يكون أقدر على تلمّسها من دون إسباغ الرومنسية عليها، أو التعامل معها كأيقونة، مكتفيًا بتحديد الحيز المفترض أن تحتله، بلا مبالغات سقيمة.

حاولت أن أُبقي دمشق ١٩٣٩ ودمشق ١٩٤٩ ودمشق أوائل السبعينيات كما كانت في تلك الأزمنة، الأمر الذي دفعني إلى رسم خريطة لكل فترة منها. ومن الطبيعي أن تختلف الواحدة عن الأخرى، بمعالمها وملامحها، أو ببعض تفاصيلها الصغيرة، وأحيانًا الكبيرة. وحاولت إعادة تركيبها من منظور القرن الماضي وبما يقارب الأصل. لا يعني المكان في الرواية الديكور، ولا الخلفية المرافقة للحدث الروائي فقط، فهو عدا عن دلالته على حركة الزمان وتجلياتها على الأرض، وما يضفيه من إبهار وما ينفضه من غبار عن الأشكال المثيرة للمدينة، المتزمتة منها والمتهتكة، في روعتها وقبحها، أو بذخها وبؤسها، يساهم بطريقة تموضعه في البناء الروائي، بقول روائي متميز، فيختزل التعبير ويكثّفه، موحيًا بأحاسيس شتّى، من الانطلاق والحلم إلى القسوة والإحباط والإحساس بالاختناق والتوق إلى التغيير، والحنين إلى زمن مضى .... مشاعر يشق حصرها.

لا تمنحنا المدن خصوصياتها بسهولة؛ فهي ليست بضاعة معروضة للتفرج ولا للبيع، لا يقتنصها العابر ولا حتى المقيم. تُبرز للسياح مظهرها المخادع، البارد والساخن، والمعسول عادة، والمبذول. لذلك تبدو دمشق مدينة محافظة ومذعورة، وفي الوقت نفسه مدينة منفتحة وودودة. وهذا وليد قرون سابقة عانت فيها الغزوَ والانتهاك. ولقد أتقنت دمشق إخفاء أسرارها، وأصبح المكان يربض وراء أسوار من العزلة والتمويه.

تتبدى خصوصية المكان في البيت الدمشقي. وهو، مثل أي مكان آخر، له مفاتيحه: الباب الذي لا يوحي بما خلفه، الدهليز، فالقسم التحتاني من البيت؛ باحة الدار، الليوان، القاعة والصاليا، المطبخ، ثم الدرج المؤدي إلى الفوقاني؛ غرف النوم، الشبابيك المطلة على الحارة، الخص، الفرنكة، ومن ثم السطح. عدا ما يحتويه من دخلجات مثل، الداكونة، بيت المونة، الليوك.

لا يمكن الكتابة عن العقود الماضية وما جرى فيها من صراعات، من دون أن تسرق دمشق الحدث الرئيس على المستوى السوري، وأحيانًا على المستوى العربي؛ إذ إنها مثّلت المسرح الصاخب للصراع بين العسكر والأحزاب، القديم والجديد، البرجوازية والاشتراكية... مسرح تحكّم بمشهدي الروائي، ومنه استمد أبعاده وإيقاعه وحيويته. وكان صاخبًا وخاسرًا، باهظ الكلفة لبعضهم، وفريسة مثيرة لبعضهم الآخر، وكلا الاستعراضين كان من سقط متاع مدينة أشرعت أبوابها، وأغلقت روحها، فلم تؤرقها العواصف السياسية، ولا ضجيج الأسلحة، أو تغويها أيديولوجيات زعمت أن لديها الوصفة السحرية الناجعة للتطور والتقدم والاشتراكية والحرية. فدمشق التي أخذ العسكر يحتلونها ويشوهونها ويستثمرونها كمشروع تجاري رابح، انكفأت على نفسها، بعدما اعتادت احتضان الوافدين إليها. لكن، كما المدن العريقة، لا يمكنها إلا أن تغتني بالبشر، وأن تتجدد بالبشر. فرأيتها كما تمنيت، تخلع أرديتها الحذرة والمرتابة، وتخرج من عزلتها مغسولةً من آثام الظلام والاجترار.

هل هذه نقطة ضعف يعانيها الكُتّاب حيال مدنهم

بالذات، يرونها كما يشاؤون؟ الأمر أعقد من هذا كثيرًا. لا يخترع الكاتب أهواءه ولا أمزجته، الأهواء مثل الأمزجة المبتدعة، تمييع للمشاعر. الهوى ينبغي أن يكون مخلصًا، والرؤية منزّهة عن الصغائر، وكافية لاستفزاز الكاتب كي يكتب رواية، ويتحمّل عناءً إضافيًا، بإضافة مهمة أخرى، استخلاص تاريخ مدينة من زمن مضى. لا أنكر أنني أُخذت بجمالياتها، وحاولت ألّا تكون على حساب المعمار الروائي. ومثلما يشيّد المهندسُ الكاتدرائيات ويصمم بيوت المستقبل، ويبني السينمائيُّ في الأستوديو قصورًا قديمة ومحطات فضائية، ويرسم المؤرخُ طرق مواصلات برية وبحرية ومواقع حربية، لا يملك الروائي عند ترميم المكان إلا الضياع في الأزقة والحارات والشوارع والساحات، ليعبر منها إلى الداخل البشري. إن التزمّت لدى المهندس والمؤرخ لا يوازيه التشدّد لدى الروائي والسينمائي، لمتطلبات ليست شخصية أو فنية فقط، وإنما لرؤية إنسانية وأخلاقية أيضًا.

ثمة علاقة تبادل بين الكاتب والمكان؛ فبقدر ما يتلمّس الكاتب صميمية المكان ومعالمه من الداخل والخارج، يمنحه هذا المكان سندًا واقعيًا لروايته. وفي المشهد الروائي لا ينجو المكان من الزمان، أكان هذا الزمان محددًا أم غير محدد، فيتدخل في الحدث، ويرسم صورته ويؤطره. كما أن الزمان لا يفلت من المكان، فحتى الأحلام الطافية فوق الزمان تستعير أمكنتها من الواقع.

مهما تكن الرواية التي يريد الكاتب كتابتها، فلابد من تلك الرقع المكانية التي تشكّل خريطة عمله، أي، ببساطة شديدة، لابد من إيجاد الفضاء المكاني الذي سيتحرك فوقه البشر، الساحات، الشوارع، المقاهي، الأسواق، الحمامات ...

من هذا الموقع ، كتبت عن مدن حقيقية: بيروت، القاهرة، القدس، باريس... ففي **موزاييك**، ذهبت إلى باريس العقود الأولى من القرن العشرين، باريس مدينة النور والليل والأرصفة، وعالم الأضواء والنزوات، عبر مقاهي الأدباء وورش عمل (أتولييه) الفنانين، ومسارح الأوديون والليدو والكوميدي فرانسيز. وفي **تياترو** توقفت مطوّلًا في القاهرة خلال النصف الأول من القرن العشرين، الشوارع تلتهب بالثورة وتعج بتظاهرات «الاستقلال أو الموت الزؤام»؛ مدينة لا يتخلّف عنها الفن والطرب، شارع عماد الدين ومسرح رمسيس والأوبرا وحديقة الأزبكية تُحيي ليالي الأنس بالغناء و«الفرفشة». وفي **صورة الروائي** تجولت في المشرق والمغرب، وكنت شاهد عيان على المشهد الحزين، المهيب والمفجع لغياب عبد الناصر، وما تلاه من متغيرات سياسية في مصر والأردن والسودان والمغرب.

حول روايات المرحلة الأولى، يمكن القول إنني أكتب رواية لها علاقة قوية بالزمان والمكان، من دون أن يستأثرا بها، روايةً تغرف من التاريخ من غير أن تلتحق بصفحاته، لا لأنها لا تضاهيه، بل لأنها تنحو إلى عقد شراكة معه، يمنحها المادة الخام، وتمنحه في المقابل شبهة الحياة، مموهة بوقائع وحوادث مضت، مع صلة بالآن غير باطلة. لا يعيد الروائي كتابة الماضي، ولا يكرس له رواية تُقَصِّر أدواتُها عنه وتتجاوزه في آن واحد. إن جهده أقل ممّا تتطلبه أمانة التاريخ توثيقًا وحذرًا، وأكثر انتقاءً واجتزاءً. وإذا توهم أنه ينبش فيه لينقذه من الوقائع المهذبة والسيَر المشذبة، فهو في الحقيقة يذهب إليه ليحمله إلى الحاضر، ويرسله إلى زمان هو زمان الرواية، ويُخضعه لمنطق هو منطقها.

مواضيع ومسالك جديدة

أسست روايات المرحلة الأولى لأعمالي الروائية التالية، وفتحت آفاقًا على صعيد الشكل والمضمون. ولم تعُد الإضافات بعدها مجرد تنويعات على ما كتبتُه، بل توجّه نحو مواضيع ومسالك أخرى، وهدفي تلك اللوحة الضخمة التي يكتب الروائي جزءًا منها كل مرة، وأمنيته أن ينجز منها أكبر قدر ممكن قبل أن

يودع الحياة. لم تعد اللوحة غائمة، كانت تتوضح، تغطي سورية والمنطقة العربية، وتذهب بعيدًا إلى قلب العالم.

الروايات التالية لم تكن مقطوعة الصلة عمّا سبقها؛ فالهمُّ الاجتماعي والسياسي والفكري مازال نفسه، وإن ازداد اتساعًا. والتاريخ استمر مهيمنًا في روايتي **الضغينة والهوى**، وانكشف الصراع على سورية في منتصف القرن الماضي على مستويات عدة: سياسية، دينية، اجتماعية، ثقافية، اقتصادية، دبلوماسية، جاسوسية. وفي الصميم منه الصراع العربي-الإسرائيلي. في الرواية هذه، احتوى المشهد الروائي على منظر داخلي محلي ومنظر خارجي دولي، وشخصيات عربية محلية، وأجانب من جنسيات مختلفة، تسير على عدة خطوط مستقلة بعضها عن بعض، تتقاطع على طول الرواية. ليس ثمة من وثائق حقيقية بالمعنى الحرفي للكلمة، أي وثائق نستطيع العودة إليها، غير أن خلفيات الرواية واقعية تمامًا من حيث المناخ السياسي والاجتماعي وجغرافية المكان، فكلّها موثقة. وإذا كانت الشخصيات الرئيسة أدّت أدوارًا واقعية في الأحداث السياسية، فهي تتجاوزها بحيث تمثّل نماذج اللاعبين الأساسيين طوال تلك الفترة. تدور الحوادث بين بيروت ودمشق والقدس، امتدادًا إلى سيناء، دير القديسة كاترين. المشرق العربي في مواجهة الهجمة الغربية بمستوياتها المتعددة، من خلال تركيبة معقّدة، بسبب تعدد الخطوط، وتنوّع الأصوات، وآلية السرد المتوترة. عالم غير مختلق، حقيقي في الصميم، شخصياته ما زالت تنسخ أشباهها حتى الآن.

تقصّدتُ في **الضغينة والهوى** الكتابة عن الغرب، عن هؤلاء الآتين من هناك؛ مبشرون ودبلوماسيون، عملاء مخابرات ومغامرون، منقّبون عن الآثار وجواسيس، ممثلو شركات نفطية ومراسلو صحف، محمَّلون برسالات ومهمات، بتنبؤات ومخططات وأوهام. مثلما هي عن المشرق في الجانب السياسي منه، المتمثّل في رئيس الجمهورية، رؤساء الوزارات، والأحزاب ورجالاتهم، الضباط الكبار. كان لهذه الرواية القدرة والقابلية لأن تكون عملاً مثيرًا عن الشرق على النمط الغربي، لكنني اخترت العكس، الغرب بعيون الشرق، فالصراع مازال على حاله، متجسدًا على الصفحة نفسها بلا أوهام.

هذا في حين أن رواية **الولد الجاهل** كانت عن المثقف الذي رافقناه طوال روايات ثلاث، ينتقل من عصر إلى عصر، وها هي الثورة في الأعوام التي استقرت أمورها، باشرت بإلغاء ما سبقها، وتصفية رجالات العهود التي أمست بائدة. وأصبح المثقف، كاتب القصص القصيرة، وجهًا لوجه إزاء سلطة تريده عميلاً تابعًا لها، ومواليًا حتى العظم، بتوظيفه لمهمات خاصة ليست إلا الإيقاع بكل من تشك في معارضته لها، مستغلة موهبته القصصية في التبرير لجرائمها وسياساتها.

بعد تينك الروايتين تتابعت روايات ثلاث: **مرسال الغرام ومشهد عابر والمترجم الخائن** في ما يشبه سلسلة مترابطة، تتناول ما آلت إليه أحوال البلاد من تدهور، وتفضح الفساد المستشري في الدولة والمجتمع، بنظرة انتقادية لا تخفي سخريتها السوداء، ولا تستثني من هجائيتها السليطة عوالم السياسة والمال والفن والثقافة، بأسلوب مباشر واقتحامي، مسمّية الأشياء بأسمائها، مستعرضة دونما تلميح أو مواربة موزاييك الفساد وآلياته وأساليب عمله ومفرزاته، وتفاصيل أخرى لا تقل أهمية، مثل ظاهرة «الكولبة» و«الشبيحة»، تُكتب روائيًا للمرة الأولى، بلا لفّ أو دوران، أو حتى رمز أو استعارة. تكشف عن الواقع عاريًا بكل فجاجته وقسوته. الشخصيات والحوادث المروية تتطابق مع ما نعرفه ونعيشه. تذهب مباشرة إلى المناطق التي كانت محرّمة على السرد لحساسيتها من جهة، ولكونها غير محبذة فنيًا من جهة ثانية، غالبًا ما يتهرب منها الأدب! بل ذهبت إلى أبعد من ذلك، إلى ما هو أكثر خطورة، وهو الخوض في وحل الواقع،

غير آبهة بالحواجز والممنوعات الشائكة. هذا الخيار السردي بنى منطق الرواية عبر عملية التحكّم في أسلوب السرد، والدقة في التعبير، وتداعي الانتقال من مشهد إلى مشهد، ومن حكاية إلى حكاية، وطريقة القطع والوصل.

وسوف أرتد في روايتي **عزف منفرد على البيانو** إلى المثقف الذي أصبح علمانيًا في مواجهة مع الدولة وأجهزة مخابراتها، والخطر الأصولي في آن واحد. ومن بعدها الذهاب إلى العراق في رواية **جنود الله** إبان الغزو الأمريكي، ليسترد أب ابنه المجاهد من تنظيم القاعدة. وفي العراق أيضًا تدور حوادث **خطوط النار**، الرواية الأخيرة، لتطرح العلاقة بين نحن والآخر في أقصى تجلياتها خلال احتدام المعركة ضد الإرهاب.

الروايات الأخيرة حرّكتها شواغل فكرية، عدا عن مخاوفي من تفاقم أجهزة الدولة الأمنية، وتعاظم الأصولية والتنظيمات الإرهابية، وتساؤلاتي حول المثقف، الآخر، الإسلام، الجهاد، مع التركيز على الفساد، وكان مبررًا قويًا لتورطي في مواجهة الواقع الراهن. ما حفزني على المضي في هذا الاتجاه هو أنه لا يمكن تجنّب ذلك الموضوع الذي يبدو أزليًا: الفساد، معضلة الحياة الكبرى، وما يطرأ من تحولات على المجتمع، وما يصيب البشر من تفسّخ روحي وأخلاقي.

وسواء اندلعت شرارة الرواية من فكرة أو من الواقع، فإن النص يستحضر تقنياته؛ يأتي مع الفكرة أو يتأخر عنها، ويطرح وإيّاها إشكالاتها على مدار الرواية ومن غير توقف، خاصة إذا وعينا بأنه ينبغي للتقنيات عدم الخضوع لجاذبية الزي الأدبي، أو تسلُّط غواية السائد؛ إذ مهما تبلغ الأشكال من ابتكار وجِدّة، فلن نكتب تحت تأثيرها سوى رواية من هراء، ومهما تكن الأفكار عظيمة، فلن نكتب تحت حمولتها سوى رواية بليدة.

ومن المنطلق نفسه، أقول ليس في وسع الكاتب أن يستعير الأفكار التي سيكتب عنها، إذ هي في الصميم أفكار الآخرين، موجودة في سياقات مختلفة. وإذا خُيّل إليه أنها تشبه ما يرغب في كتابته، فلن يكون مبعثُ إغرائها سوى أنها جاهزة فحسب. لا أحد يكتب عوضًا عن الآخر، وليس لأحد أن يكون بديلاً من أحد، مهما تكن النوايا متشابهة، أو حتى متطابقة.

مصادر الكتابة

الرواية لا تنفصل عن الحياة. ويجوز القول إن الواقع هو المصدر المعتمَد في الكتابة، فحتى الرواية التاريخية تحكمها تساؤلات الحاضر وهمومه، ولولا الواقع لما اجتازت روايات الخيال العلمي العصور الآتية. وربما لا تعدو الحياة بالنسبة إلى هؤلاء المستغرقين في لعبة الكتابة كونها تجارب قابلة للاقتناص، أو مادة خامًا غنية ومؤهلة للنقل إلى الورق، بعد إجراء التعديلات عليها. في الحقيقة، لا يتورع الكاتب عن استغلال أي حدث إذا كان صالحًا للاستخدام روائيًا. لكن ثمة أمورًا في الحياة لا يمكن الكتابة عنها، إن لم تُعَش بالفعل، لا لأنها تستحق العيش، بل لأن الإحساس بالرعب والظلم والغبن هو مقياس جدارتها. نمتح نحن الروائيين من مخزوننا الواعي وغير الواعي، وقصص الحياة المبذولة من حولنا، والتي تجد طريقها إلينا، وقد يبدو للآخرين أننا لا نفعل سوى استدراجها إلى صفحات الورق.

يعبّر بعض الروائيين عن خشيتهم من تسلط الواقع، ويأنفون من تقليده، فهُم بقوة خيالهم يستعيضون عنه ببدائل متنوعة، ويزعمون أن رواياتهم تبتكر ما يتفوق عليه، وهي بالمقارنة به تمنح الحب طعمًا مثيرًا، وتسبغ على الجريمة ألقًا جذابًا، عدا عن أن الفن أثبت أن ما يبتدعه من طموحات وآفاق وفتوحات تتجاوز الواقع الهزيل، ويقدم ما تعجز عنه الحياة، خيرًا كان أو شرًا.

ما ينساه الروائيون الذين يؤمنون بالخيال وبقدراته

الخارقة، هو أن الحياة هي المعين الأوحد للرواية، بحكم ما تنطوي عليه من فوضى هائلة، من اختلاف الطبائع والمطامع والمشاعر والإرادات والتطلعات، لا تكف عن توريط البشر بالحب والأخطاء والخطايا والنزاعات والضغائن... وغير ذلك مّما يستعصي على العقل استيعابه. ولا عجب، فهذه هي الحياة، والبشر يحاولون ترتيبها على نحو أكثر إقناعًا ومعقولية، غير أن الحياة تمتلك وسائلها العابثة، كالمصادفة، وهي أمر يعسر حتى على الخيال توقّعها، وإن كان من اليسير على الروائي اختلاقها، غير أنها لن تكون بهذا الشطط، وغير محيرة، لحدوثها في عالم متخيَّل، في حين يجسد الواقع حضورها المفاجئ، السلبي أو الإيجابي، هنا بمرمى أبصارنا. ألم يقف الروائيون عاجزين أمام جرائم شق عليهم تصورها وتفسيرها، وفهم الدافع لارتكابها؟

لا تتفوق الرواية على الواقع إلا بذهابها إلى الواقع، لا لتحاكيه، بل لتتكهن مصائر البشر في معمعة الزمان، وتستخلص منها معاني العظمة والسفالة، الجنون والحكمة، السقوط والنهوض... إن الإفراط في الخيال تفريط بالإنسان والحياة معًا. الواقع أولاً، فإن لم تكن أقدامنا ثابتة على الأرض، فلن نستطيع التحليق بخيالنا عاليًا.

ثراء الحياة وبؤسها منحا الروائيين أكثر من ذريعة لاقتفائها والخوض في غمارها، فلم تبخل عليهم بشخصيات وحوادث تخطّت خيالهم الروائي. الموهبة لم تعثر عليهم، أو تتعثّر بهم، الواقع هو الذي قدّمهم إليهم غنيمة باردة. وليس من العبث اليوم الزعم أن الرواية الواقعية ما زالت تهيمن على المشهد الروائي العالمي، ولا تبدو حتى الآن الأشكال والتجارب الروائية التي ظهرت منذ مطلع القرن العشرين، أكثر من محاولات جريئة ساهمت رغم خطورتها في تثبيت دعائم الرواية الواقعية ذاتها. ومن المفارقات والمثير فعلًا أن جميع التجارب الروائية الناجحة، التي أثبتت مكانتها في تاريخ الرواية وفعاليتها في مضمار الفن الروائي، أُضيفت إلى حساب الرواية الواقعية، أكان تيار الوعي أم الرواية التي تبنّت أفكار الفلسفة الوجودية ومفاهيمها وتبنّت التحليل النفسي الفرويدي أم الرواية الجديدة الفرنسية والواقعية السحرية، وحتى ما سُمّي ضد الرواية. هل يستطيع روائي في العالم أن يهمل تلك الذخيرة الفاتنة؟ كل هذا أصبح في رصيد الرواية الواقعية.

تمتلك الرواية منجزًا تقنيًا عالميًا، ليس نهائيًا ولا جامدًا؛ منجزًا قابلًا للتصرف فيه بحرية. الرواية، أسوة بغيرها من الفنون، لم توضع فيها القواعد إلا لتُخرق، ولقد ألححت دائمًا على هذا الرصيد الثمين: الحبكة، الشخصية، الرمز، مستويات السرد، تيار اللاوعي، اللغة.. والأهم، المعمار، الذي يشكل «التيمة» العليا الجامعة لـ«تيمات» صغرى قد تبدو شطحاتٍ أو استطرادات وتداعيات هائمة على وجهها في الفضاء السردي، إن لم يضبطها البناء الروائي نفسه في معمار هو: المظهر الأعمق للرواية.

يعمل الروائي في عالم واقعي يتأمله بإمعان ويقتحمه بالخيال؛ عالم لا يأتيه جاهزًا، وبالأحرى لا يراه منظمًا ولا منتظمًا؛ عالم من آمال وخيبات وخفايا، رحب ومتشعب؛ عالم له تاريخ، يضعه إزاء راهن يرحل بلا هوادة، ومستقبل يأتي أو لا يأتي، يلوح بلا نهاية؛ عالم يحاول ضبطه، يختار يشذب يقصي يختزل، وفقًا لصيغة ما، هذه الصيغة هي رؤيته الخاصة، وهي التي ستشكل روايته. الرواية هي السعي إلى إعادة تشكيل عالم واقعي مبعثر ومشتت، نمنحه تصورًا متسقًا من خلال الخيال.

وفي رأيي، تبقى النصيحة المثلى دائمًا هي أن يكون الحس النقدي للروائي نفسه رقيبًا مغاليًا على شطحاته الخيالية والمزاجية من مواقف ولغة، والالتزام بالبناء الروائي وإعطائه الأولوية، واعتبار كل ما عداه مساعدًا في تركيبه؛ إذ لا يمكن فهم أي تجربة أو إدهاش، أو قوة لغة أو حتى انسياب أفكار، إلا

ضمن بناء متناسق، ليس المهم تذوقه فحسب، وإنما إدراكه أيضًا.

في وقت ما، اعتقدت أنني أكتب رواية تقاعس من سبقوني عن كتابتها، وكأن الكتابة تكليف بمهمات توزع بحسب الأجيال والطوارئ، وكنت مخطئًا: الروايات لا تخضع لعشوائية الظروف القاهرة، كما لا تقبل أن تكون تكليفًا مخطَّطًا له. الأقرب إلى التخمين والفن، أنها حاجة قصوى إلى شيء ما نندفع إلى التعبير عنه. عالم الرواية لا يُعنى بالأجيال ولا يؤخذ بالتصنيفات؛ إذ ليس في هذا العالم سوى روائيين يحملون على عاتقهم رواياتٍ لا تثقل كاهلهم بقدر ما تثقل ضمائرَهم، ودائمًا من يوم حساب إلى يوم حساب.

تتركز إشكالية الروائي مع عصره، حول كيف يكتبه، ويعبّر عنه، وهو في داخله، ويظن نفسه أنه يستطيع أن يكون خارجه. الرواية عملية تلاؤم بينهما، يستخدم فيها الروائي عُدّة ما برحت تزداد مضاء، ومن الغرور ازدراء بعض الأساليب الروائية بدعوى انتهاء صلاحيتها، أو تطويب شكل روائي على أنه الأفضل والأنجح. لا يستطيع أي شكل روائي، مهما يكن حداثيًا، أن يستوعب الإنسان وإشكاليات الحياة المختلفة. الروائي يجرب، وتجربته غير نهائية، وربما في قصور التجربة نفسها، دعوة إلى التخبط، مصادفة أو عمدًا؛ والرواية نفسها أفق مفتوح، ولا مبرر لإغلاقه. وهي تكثيف لمركزية الإنسان في الكون؛ الإنسان صانع المعجزات العظيمة ومرتكب الحقارات المروعة، وإذ تضعه في صلب التاريخ، تعي مأزقه الخالد، المستحيل دائمًا: مأساة التلاشي في عالم يمضي نحو المجهول.

الرواية شيء ما أقرب إلى الحياة، نحاول أن نتمثّلها. ويتراءى لنا -على الورق، ومن خلال زمان يتدفق ومكان يتغير، وحبكات فالتة ومشدودة، وشبكةٍ تضل فيها اللغة مهما تبلغ من الدقة، وسردٍ طويل يقترب نحو النهاية وبلا نهاية، ومعمارٍ نجهد للحؤول دون انهياره فوق رؤوسنا- أننا نرمم الحياة فيما نحن نرمم ذواتنا، ونحاكي عبث الحياة بعبث الرواية.

في روايتي **الولد الجاهل**، تسأل الكاتبة المعروفة، على حين غرة، الكاتب الناشئ: لماذا تكتب؟! بعد تفكير طويل وتردّد أطول، يجيب الكاتب الناشئ خائبًا: لا أدري!! ومثله أتنبأ بأن العمر سيمضي بي من دون أن أعرف بالضبط لماذا أكتب!! إذ تخطر لي عشرات الدوافع، لهذا كانت الكتابة ضرورية لي. على أن الأمر الذي أنا متأكد منه هو أنه ينبغي أن نكتب رواياتنا بشجاعة وإخلاص؛ ففي هذه المنطقة من العالم، لا يحق للروائي أن ييأس.

وفيق سليطين*

فيصل درّاج
في نظرية الرواية والرواية العربية

الكتاب	:	نظرية الرواية والرواية العربية
الكاتب	:	فيصل درّاج
مكان النشر	:	بيروت – الدار البيضاء
تاريخ النشر	:	١٩٩٩
الناشر	:	المركز الثقافي العربي
عدد الصّفحات	:	٣١٩

تتجه هذه القراءة إلى تأمّل موضوعها، في نحو من المراجعة والمساءلة والاستخلاص، انطلاقًا من ثلاثة أركان، تتخذ منها مرتكزات أساسية لإعادة بناء المقروء وتعليم المفاصل ذات الأهمية النوعية، التي تترشح من خلالها طاقته الإنتاجية في هذه المعالجة التي تطاول الأسس المركزية الخاصة بالموضوع، وتعيد تأسيسها من جديد، عبر عمليات النقد والنقض والتعديل والإضافة، التي يضطلع فيصل درّاج بتركيزها وتفعيلها، نظريًا وتطبيقيًا، بقوة الفعل النقدي وطاقته السالبة.

وقد تجب الإشارة إلى أنّ هذه الأركان، التي تنهض عليها القراءة الحالية، تأتي استجابة لما يفصح عنه الناقد في مقدمة كتابه، **نظرية الرواية والرواية العربية،** من أفكار رئيسة ينطوي عليها عمله، منها ما يتصل بالحقل النظري الذي نشأت فيه نظرية الراوية، ومنها ما يتصل بالحقل التطبيعي وأشكال التعامل معه، يلي ذلك الالتفات إلى تدقيق واقع الرواية العربية، نشأةً وتحولًا واختلافًا، مما يحمل على القول بتعيينها في مسار خاص، أو في إطار نظري محدد تشتّق منه أسئلتها وتطورها اللاحق.

نظرية الرواية: الصيغة والمرجع

في هذا المنحى، يتولّى فيصل درّاج مراجعة الجهود النظرية ونقد أسسها الفلسفية، كاشفًا عن ثُغَر المطابقة التي تشدّ نظرية الرواية، بالتعدد، إلى الأنساق الفلسفية التي تقف وراءها وتتحكم فيها، على النحو الذي يجعل من الحقل الروائي مكانًا تختبر فيه النظرية ذاتها، وترى فيه تحققًا لإمكاناتها، بحيث يطمئن النسق إلى قوة انتظامه وتماسكه الذاتي، وهو يجرّب نفسه في حقل نوعي مختلف، تكفل له الممارسة أن يردّ عليه صورته، وأن يكون محلًا آخر لتكشّفه، وتحقق حضوره، عبر هذا الوسيط الذي يتيح له أن ينظر إلى نفسه من خلاله، وأن يتطابق معها فيه.

يبدأ درّاج بجهود لوكاتش في كتابه **نظرية الرواية**، متخذًا من إنشاء الفرق لديه بين الملحمة والرواية مدخلًا للفهم والنقد والتفسير، عبر تقابل المقولات، وتناظر الثنائيات في التقابل الحدّي لأزواجها، على أساس من تصوّرات لوكاتش عن الانفصال المطلق بين ماهية الروح وماهية البنى الاجتماعية في النظام الرأسمالي. وعلى آلية التقابل القائمة على واقع الانفصال المذكور، يتوالى حضور الثنائيات في ترابطها واشتقاق بعضها من بعض. وخلف ذلك كلّه - كما يلاحظ درّاج - «تحضر طبيعة إنسانية أولى، قوامها العفوية والبراءة، تغاير، وبشكل جوهري، طبيعة إنسانية ثانية ولاحقة، قوامها الغربة والانحطاط» (**نظرية الرواية والرواية العربية**، ص١٢)[1].

في هذا المسعى الخاص بهجاء النظام الرأسمالي، يلتفت لوكاتش إلى زمن سابق، هو المقابل الضدّي، للحاضر المنفصم، وعليه ينشئ تصوراته عن الملحمة انطلاقًا من واقع الرواية، معتمدًا آلية الإرجاع في تعريف ما كان بسلب ما هو الآن. وعلى هذا الغرار يبني خصائص الملحمة جرّاء تعارضها مع الرواية، معوّلًا على إحكام الربط بين الأجناس الأدبية والأزمنة التاريخية. ومن هذا المنظور يرى «الملحمة كلية عضوية منسجمة تتعامل مع فرد لا فرديةَ له، في مقابل رواية تعبّر عن فرد إشكالي هجره الله، بعد أن هجر القيم الأصلية» (ص ١٣).

هكذا تتواجه، على محور التقابل، خصائص الرواية مع خصائص الملحمة، ويجري التنضيد القيمي للأصيل مقابل الحادث، وللجوهري مقابل العارض، مع ما ينبني عليه من الرؤى الكلية عند لوكاتش الشاب، مما يعني أنّ إنتاج الصيغة الذاتية لكل من الملحمة والرواية يتمّ استنادًا إلى فلسفة التاريخ، التي تبقى حاكمًا للنظرية، وقيدًا على الممارسة. وبمقتضى ذلك تتعين نظرية الرواية على هدي مقولات الفلسفة التي تروم قراءة نفسها في مرآة غيرها، جريًا على خطاطتها التصورية في تمرحل التاريخ، ويلزم عن ذلك أن تأتي الصيغة على وفاق المحددات الخاصة بالمرجع الفكري والفلسفي الذي ينزع إلى تأكيد ذاته بمطاولته مختلف الظواهر الاجتماعية، وإثبات نجاعته في تفسيرها وتأويلها.

هذا القِران الذي يُعلي الأصل المرجعي، في تعدد أشكاله الفكرية والفلسفية والأدبية والتاريخية، هو ما ينقضه فيصل درّاج في ذهابه إلى تمييز المختلف، وإلى إضفاء قيمة على هذا التمييز، بحيث لا يكون الجديد مغلولًا بأصل أول، أو امتدادًا له في زمن مختلف، يجعل منه صورة شائهة عنه. ولعلّ هذا النقد القائم على نقض مفهوم المطابقة -أو فكّ الارتباط القسري بين النص والأصل في نحو القياس والإرجاع- هو ما ينشئ معنى الاحتفاء بالجديد -بنية وقيمة واجتراحًا- وهو ما يقيم مشروعية التحوّل على نقد فلسفة الأصل. وذلك ما ينهض به درّاج في محاورته لعمل لوكاتش وإعادة النظر في أطروحته وطريقته في تعيين كل من الرواية والملحمة، على أساس من فلسفته التاريخية، التي تتكشف عن مفارقة الانتصار للأصل، وتمجيد أزمنة الماضي السعيدة مقابل حاضر ملّوث وسمته الرأسمالية بصيغتها، وحملته على التصدّع والانكسار. وهنا -كما يلاحظ درّاج- تظهر النزعة التقليدية المحافظة لدى

لوكاتش، «وتصبح الملحمة، في هذا التصوّر أداة تنقض معنى التقدم، وتغدو الجماعة العضوية أداة لنقض المجتمع الحديث» (ص ٢٣)

هكذا يتجاوب، في منظور لوكاتش، تفوّق الملحمي على الروائي مع تفوّق العالم الإغريقي على العالم الحديث، كما يتجاوب تفوّق الأصل على النص مع تفوّق المرجع على صيغ الإنجاز، التي يتعيّن عليها أن تردّ عليه في صدورها عنه، وأن تستجيب له، بتأكيد مقولاته، في غمرة انشغالها ببناء تجاربها، ومبارحة ثوابتها، وتجاوز محددات انبثاقها، بحيث يبقى المرجع معيارًا تقاس عليه توليداته، وتختزل في مطابقة لحظته الذاتية إمكاناته، وترتهن بقيمة الجريان على مثاله اشتقاقاته. وعلى الرغم من إدراج السياق التاريخي مبدأً تفسيريًا، في الجهد النقدي للأستاذ درّاج، إذْ يقرن نبرة لوكاتش المتشائمة في كتابه بزمن الحرب العالمية الأولى التي نشرت الموت بأدوات حديثة -كما يقول- فإنه يضطلع بنقد أطروحة لوكاتش من داخلها، ويقوم بتفكيك أسسها وتقويض دعائمها الفكرية والبنيوية ببصيرة نقدية لا تنقصها الألمعية. وعلى هذا المستوى نلاحظ أنه يذهب إلى إعادة توجيه القران اللوكاتشي بين الملحمة والرواية في منحى عكسي، وبمنظور ضدّي، يقلب فيه أشكال التنضيد والتوظيف والبناء، ليرشح القيمة بالمخالفة، وليسبغ معنى إضافيًا ونوعيًا على خاصيات الانزياح البنيوي، وعلى حركة القطع والتحوّل في تمفصل التاريخ.

يأتي عمل درّاج هنا مطاولًا البنية والأجزاء معًا، ومُدْرَجًا لذلك كله في سياق أعلى، على خلفية نظرية تستهدي بفلسفة التاريخ نفسها، من دون الاستنامة إلى طوابع الجمود التي تجعل منها مصادرة عامة، تفضي إلى سكونيّة في النظر، وإلى ميكانيكية في التطبيق. وعلى هذا الأساس يعيد إنتاج الفروق بين الملحمة والرواية، لترجيح الثانية منهما بدلالاتها الاجتماعية، وإمكاناتها التعبيرية، وخلاصاتها الفكرية. ومن خلال ذلك يضيء ما تنطوي عليه الرواية بوصفها ممارسة نقدية، وجنسًا أدبيًا تحرريًا. فإذا كانت الملحمة جسرًا إلى عالم الآلهة، فإن الرواية مرآة مكسورة لعوامل البشر. وفي هذا المسعى الرامي إلى تتبع سبل الاختلاف وتحديد العناصر التكوينية ومخضها معًا، وظيفةً وقيمةً، يقرر أن لوكاتش لم يكن على حق «حين رأى في الرواية محاكاة يائسة لعالم ملحمي لا يمكن الوصول إليه» (ص ٢٦).

يبدو لي أنّ هناك خطًا متصلًا يجمع بين نقد فيصل درّاج لوجوه نظرية الرواية، وهو ما يتمثل في نقد فلسفة الأصل، على غرار ما كشف عنه في كلامه على كتاب لوكاتش نظرية الرواية في غير موضع من سياق التناول. ومن ذلك ما ينصّ عليه صراحة بقوله: «ومما يثير الفضول، أو لا يثيره تمامًا، أن لوكاتش، الداعي إلى التجاوز والثورة، كان يأخذ بفلسفة الأصل، إذْ الملحمة تبدأ بإنسانها السعيد، وتغيب مع إنسانها في زمن لاحق قوامه الانحطاط، إلى أن تعود ملحمة جديدة تحدّث عن إنسان سعيد جديد» (ص ٢٧). وهذا الموقف النقدي من رؤية الأصل والتشبث به يمكن أن نسحبه على وجوه القول الأخرى في نظرية الرواية عند لوسيان غولدمان وسواه. وهنا نتبين بوضوح تميّز رؤية فيصل درّاج، التي يستوي بها مناهضًا فكريًا لفلسفة الأصل وللمقولات المنبثقة منها.

في مناقشته لجهود غولدمان في نظرية الرواية، يرى درّاج أنه أخذ بمقولات لوكاتش وبنى عليها. فانطلاقًا من فكرة «البطل الإشكالي» الذي يتوق إلى القيم الأصلية من دون أن يلتقي بها، رأى غولدمان أن العمل الروائي يعكس ماهية المجتمع البرجوازي، بقدر ما تترك تحولات هذا المجتمع آثارها على تحولات الشكل الروائي (ص ٤٢). واعتمادًا على مقولات «الفردانية» و«التشيؤ» و«صنمية السلعة».. إلخ، انتهى إلى الربط بين «الأدبي» و«الاقتصادي»، فأقام تجانسًا بين البنية الروائية والبنية الاقتصادية إلى درجة يمكن معها الحديث عن بنية واحدة

تتجلّى في مستويين مختلفين (ص ٣٤). ومن خلال إقامة التناظر بين البنية الاقتصادية والبنية الروائية، يذهب غولدمان إلى اشتقاق التناظر بين تطور الحياة الاقتصادية في المجتمع الرأسمالي وتطور الشكل الروائي (ص ٤٦). وهنا يقف درّاج محللاً، ومتسائلاً عن «التناظر الموضوعي»، أهو قائم بين بنيتين مستقلتين أم صادر عن بنية واحدة -«الوعي الاجتماعي»- تنقل من مستوى إلى آخر؟ ويرتّب على ذلك أن العمل الأدبي -بمقتضى ما يبسطه من أطروحات غولدمان- ما هو إلا إعادة توليد نوعي لنية جاهزة وسابقة على العملية الأدبية (ص ٤٩).

والملاحَظ أن فيصل درّاج، في هذه المواضع، وفي غيرها أيضًا، يتوفّر على متابعة خطه النقدي المجافي لمقولات الإرجاع إلى الأصل والمصدر التي تستكين إلى مفهوم «المطابقة»، وتتغاضى عن التفكير في الطبيعة الذاتية للعمل الأدبي، فتنأى بنفسها عن استكشاف الخصائص النوعية ومساءلتها، كما تتجاوز لحظات التوسط، أو طبيعة الوسائط والفروق المترتبة عليها، فضلاً عن آثارها العاملة في إنشاء البنيان النظري.

على أساس هذا التوجّه، يخلص درّاج إلى مساءلة جهود غولدمان النظرية، فيسجّل عليه تعامله مع الظاهرة الروائية باختزال، كما لو كانت العملية الأدبية أثرًا لظواهر خارجها ولا وجود لها في ذاتها، فضلاً عن كون إنشاء الربط بين الجنس الروائي والمجتمع البرجوازي لا يتأتي من القول بالفردية المستقلة والإنتاج من أجل السوق فقط، وإنما يتعيّن أولاً بالتحولات الأدبية التي أنجزتها البرجوازية بتحريرها الأدب الحكائي من دونيته. وفوق هذا وذاك جميعًا، يلاحظ أن في منهجه ما يوحي بإغفال تاريخية العملية الأدبية عن طريق إرجاعها إلى تاريخية أخرى، وهو ما يفضي، من جديد، إلى قسر النظرية على مطابقة المرجع، أو إلى تثبيت الرؤية المأخوذة بتأصيل الأصل وترسيخ المرجع.

لعلّ شيئًا من ذلك يتجلّى، أيضًا، في ما يأخذه على باختين، الذي أنشأ نظرية الرواية على نظرية اللغة الحوارية. يقرر باختين، في قراءته للروايات الأوروبية أنها أثر لنقد لغات القومية الحديثة للغة اللاتينية المسيطرة، بقدر ما هي مرآة لتفاعل هذه اللغات الحديثة وتفاعل الثقافات الملازمة لها، ويبحث عن الأدب في مرونة الحركات الشعبية (الفولكلور والعيد الشعبي والضحك)[٢]. ومن هنا يعارض كلّ قطع مع الجسور المادية والجسدية للعالم (ص ٧٠-٧١).

في تدقيق ما سبق، ينتقد فيصل درّاج صفة التعميم عند باختين، من خلال إدرّاجه المبدأ الحواري في الرواية كلّها؛ فهو، إذ يؤكد الكلمة موقفًا إيديولوجيًا، ينسى أنّ الحوار، بالمعنى العميق، لا يرتبط بالكلمات، بل بالخطاب الذي تقوم فيه. ويرجع ذلك -كما يشير درّاج- إلى عدم تنبّه باختين على ضرورة الفصل بين التشكيلة اللغوية والتشكيلة الخطابية؛ فالأولى تردّ إلى نسق إشاري محايد، بينما تخترق الثانية مواقع إيديولوجية مختلفة. وقد تسمح بخطاب حواري مفتوح، وقد تعطي خطابًا مغلقًا، مكتفيًا بذاته، قامعًا لكل خطاب آخر. وينبّه درّاج، في هذا السياق، على ما يوحي به كلام باختين، في تأكيده حوارية اللغة مُطْلَقًا، من إمكان القول بلغة مثالية تخترق البشر وتقف فوقهم، إذ لا مكان فيها لنص مغلق (ص ٨٥-٨٦). ومن هنا يرى أن مبدأ التعميم موصول بتعامل باختين مع رواية أصل، قوامها الحوار، وحوراها ينفذ في علاقاتها جميعًا كما لو كانت كلاً متجانسًا (ص ٨٧).

ونقد مبدأ التعميم، تعميم أصل كائن أو مفترض، على النحو المشار إليه هنا هو ما ينال به فيصل درّاج، على قاعدة الرؤية نفسها، نظرية فرويد في «الرواية الأسرية». يتوقف الباحث هنا عند كتاب ماري روبير **رواية الأصول وأصول الرواية**، الذي تبني فيه نظريتها في الرواية على «الرواية الأسرية»، التي قال بها مؤسس التحليل النفسي، موحّدة بين عقدة أوديب وولادة الرواية.

ومن هذا المنظور يتأتّى القول بأن للرواية أصلاً هو طفولة اندثرت، واحتفظ منها المرء برغباته المكبوتة، التي تعود لتتجلى في الكتابة الروائية. وهكذا، فإن الرواية الأصل، بحسب فرويد، تتكون في زمن الطفولة الموزّع عل مرحلتين، لكل منها روايتها. الرواية الأولى هي رواية الابن اللقيط، والرواية الثانية هي رواية الابن غير الشرعي. وعلى تأسيس الاختلاف الطفولي بين اللقيط وغير الشرعي يتأسس الفارق بين المرحلتين من جهة، وبين ضربي الرواية هذين من جهة أخرى، وإن كانا ينفرعان من جذر مشترك ينحصر معه النظر إلى الرواية من حيث هي تصعيد للرغبات، وصدّ لعنف الغرائز العدوانية.

يصبّ فيصل درّاج نقده -كما قلنا- على مبدأ التعميم عند فرويد، فإذا كان التعميم يكسب اجتهاده قوةً، فإن الأمر نفسه يكشف، من الجهة الأخرى، عن أسباب الضعف، ذلك أن اجتهاد فرويد يردّ الظواهر جميعًا إلى عصاب جوهري أساسي، يتكشف في أشكال مختلفة من التعبير. ويظهر ضعف نظرية فرويد، في نقد فيصل درّاج، محدَّدًا بثلاثة وجوه، هي: مبدأ التناظر، والمبدأ الأصل، وتهميش التاريخ (ص ١٠٧). ومن أهم الملاحظات، التي يتولى تثبيتها في هذا المجال، ملاحظة طابع الاختزال الفرويدي، الذي يقلّص الكل الإنساني إلى جماعة، ثم يختزل الجماعة، على مبدأ التناظر، إلى فرد مريض، ثم يعيد الفرد إلى الطفل-الجوهر الذي كان. وبهذا يصبح التاريخ، في دائرة التناظر والاختزال، مرآة لسيرة ذاتية أولى، ومرآة لزمن أسطوري ما قبل تاريخي (ص١٠٧). ولاشك أن تهميش التاريخ هنا يرّد، بالضرورة، إلى تأكيد القول بثبات البنية واطّرادها.

إضافة إلى ذلك، يرى درّاج أن اعتماد فرويد على مبدأ التناظر، يمنعه من التوقف عند دلالة الأشكال الفنية؛ ذلك أن الأبنية كلها تتحقق داخل الآليات النفسية، وتمتثل إلى أصل جوهري، يتقدم التاريخ الإنساني. ولذلك، فإن اعتصام فرويد بمبدأ التناظر المشدود إلى أصل جوهراني يدفعه إلى الحديث المتواتر عن «الهوية الجوهرية» و «طفولة الإنسانية»، ويعني ذلك أنه يشرح السيرورة التاريخية في تعدديتها - كما يقول درّاج - بمبدأ ثابت وحيد، هو «الوضع الطفولي» في إعادة إنتاجه المستمر (ص ١٠٨).

هذا التثبّت على القول بإرجاع الصيغ المختلفة إلى أصل أول هو ما يبني عليه، أيضًا، رينيه جيرار نظريته في قراءة النص الروائي على مبدأ الرغبة المحاكية، فالإنسان -كما يذهب جيرار في كلامه على رواية الرغبات المتنافسة- يحاكي دائمًا آخر، يوقظ فيه رغبة لم يكن يعرفها، ولم يكن بمقدوره وحده أن يكتشفها. ويعطي هذا الوضع للآخر صفة الوسيط الذي يتوسط بين الإنسان ورغبته الخبيئة (ص ١١٩).

في تفحّص هذا النسق، يبّين درّاج ما ينطوي عليه من افتراض قدرية الرغبة ومحاكاتها، اللتين تفضيان إلى العنف والاستبداد. وهنا يغدو مفهوم الوساطة سبيلاً لقراءة الحياة الإنسانية بمختلف ظواهرها، يستوي في ذلك الاقتصادي والاجتماعي والإعلامي ... وصولاً إلى النقد الأدبي والنص الروائي (ص ١٢٣).

إذا كان ما يصدر عنه جيرار ينصبّ على نقد عقلانية القرن الثامن عشر، مستهدفًا مقولة «الفردية» الصادرة عن المجتمع البرجوازي الحديث، ومقولة «جوهر الإنسان» المحمولة على ما يدعوه بـ «الكذب الرومانتيكي»، فإن في بنائه النظري ما يوجب الإحالة -بناءً على مبدأ الرغبة والمنافسة والتمّلك- على مقولة «جوهر الإنسان» التي ينتقدها. ومن هذه الزاوية يفعّل درّاج نقده لمنظور جيرار، فيقول: «إن إعطاء الرغبة المحاكية شكل قانون لا يمكن الهروب منه يلغّز تعددية النزوعات والحاجات البشرية، ويثبّت النزوعات والحاجات معًا في قفص نفسي أخلاقي، حدوده الكره والمحبة والتنافس والمنازعة. وفي هذا التصوّر يصبح العلم والمعرفة والاكتشاف العلمي وضرورة الحرب، كما ضرورة السلام، ألوانًا مختلفة من الرغبات التي تحاكي رغبات حاضرة سبقتها»

(ص ١٣٥). وفي معرض هذا النقد، يوجّه درّاج إلى دراسات مدرسة فرانكفورت التي تبدو -كما يقول- أكثر خصبًا و«ملاءمة» من مفاهيم جيرار، «ذلك أنها لا تشتق الثقافة من «عالم الأرواح»، بل من تقنية إنتاج الثقافة، وتقنية توزيعها واستهلاكها (ص ١٣٦). ويرى من جهة أخرى أن ما ينطبق على نظرية فرويد (...) ينطبق بدوره على نظرية جيرار، ذلك أن مفاهيم هذا الأخير تظل مقيدة بالطبيعة الإنسانية، على النحو الذي يجعلها تُعرِض عن بحث تقنيات الرواية، اكتفاء بالتوجه إلى الشخصيات التي ترى فيها أداة أولى لاستخلاص القول الروائي (ص ١٣٨-١٣٩).

وما سبقت الإشارة إليه هنا، يحتمل الإحالة، ضمنًا، على قول هوركهايمر: «ومن الخطأ أن نعتقد أن الأفكار والمضامين الروحية تقتحم التاريخ، وتحدّد فعل الكائنات البشرية»[٣]. ومثل هذا النقد من شأنه أن يسري، في مستوى آخر، على بعض أطروحات لوكاتش وغولدمان. يتابع هوركهايمر كلامه السابق، فيقول: «كما أن من الخطأ أن نعتقد أن الاقتصاد هو الواقع الحقيقي الوحيد. فأن نرى أن نفس الكائنات البشرية وشخصيتها، فضلًا عن القانون، والفن، والفلسفة، مشتقة تمامًا من الاقتصاد ... يعني أن نفهم ماركس فهمًا مجرّدًا ورديئًا»[٤]. وفي كلام المنظّرين النقديين، المحال عليه ضمنًا، ما يعضد وجوه النقد والاعتراض التي ينشئها فيصل درّاج في هذا المكان.

النسق النظري والخصوصية الروائية

نشير، تحت هذا العنوان، إلى نقد فيصل درّاج الجذري لما يتصل بالحقل التطبيقي لنظرية الرواية. ويبدأ ذلك من الملاحظة التي يصدّرها في تقديم الكتاب، ومفادها أن «نظريات الرواية، وباستثناء أعمال باختين، لا تبني قولها على قراءة تبدأ بالنصّ الروائي وتنتهي به، بل تطبّق عليه قولًا نظريًا سابقًا عليه، كما لو كان النصّ الروائي لا يُقصد لذاته، بل ليكون موقعًا متميزًا تقرأ فيه النظرية إمكانياتها الذاتية» (ص ٥). ويعني ذلك الانطلاق من فكرة النسق لا من خصوصية الجنس الروائي، على النحو الذي يدفع الممارسة إلى الكشف عن الحضور النسقي في النصوص، أو إلى اختزال عالمها الذاتي وعلاقاتها الداخلية بمجرّد ترجمتها إلى المعادل الفكري المفهومي، الذي يؤكّد مقولات النسق الفلسفي ويعزّز مركزيته.

فإذا كان لوكاتش يشدّ القران بين الجنس الأدبي والزمن التاريخي، وبين الرواية والمجتمع الرأسمالي، فإن في منظوره ما يؤكد اقتران الفلسفي بالأدبي، على قاعدة جلاء سديمية العالم بتوحيد أجزائه المتناثرة، وهو ما ينهض به الأدب والفلسفة دون غيرهما. وفي هذا المنحى يكون المفهوم الفلسفي -كما يبيّن درّاج- وجهًا آخر للشكل الفني، «كما لو كانت الرواية حيّزًا نوعيًا يطرح، على طريقته، الأسئلة الفلسفية، أو كما لو كانت الفلسفة عنصرًا جوهريًا لا يستقيم الشكل الروائي من دونها» (ص ٢٢).

على هدي ما سبق، يلاحظ أن لوكاتش يظّل مخلصًا لفلسفة المفهوم، إذ إن الظواهر المتناثرة لا معنى لها -كما يرى- إلاّ في تركيبها المفهومي، الذي يربط بينها من ناحية، وبينها وبين الشروط الاجتماعية التي أنتجتها من ناحية أخرى. ومن هنا يذهب إلى تطبيق المقولات الفلسفية على الحقل الروائي، متوسلًا بمفهومات: الكلية، والواقعية، والتقدم، والمشخّص، والنموذجي...، ومسترسلًا في الكلام على الطبقات الاجتماعية، والصراع الطبقي، والثورة الاشتراكية. ولعل صدوره عن مقولات الفلسفة الكلاسيكية الألمانية هو ما جعله يقرأ النظرية في النصوص، أو يعمل على ردّ الثانية إلى الأولى في نحو تأكيد المطابقة والإخلاص للنسق، أو لفلسفة المفهوم، وهو أيضًا ما انتهى به إلى تجاوز كثير من التفصيلات الداخلية المهمة في رؤية العالم الروائي، أو في طريقة التعامل معه، والبناء عليه، وتأكيد خصوصيته الذاتية. هذه

الخصوصية التي تبدو مهدّدة بالضياع والتلاشي، أيضًا، عند غولدمان، الذي يرى الحقل الأدبي الإبداعي محصّلة لحقول أخرى. فهو، والحالة هذه، يتماسك بغيره الذي يُصديه، ويتعيّن على صورته بنحوٍ من الحتمية الميكانيكية، يكشف عنه إنشاء المطابقة بين الاقتصادي والأدبي، وبين تطور الحياة الاقتصادية في المجتمع الرأسمالي وتطور الشكل الروائي. وعلى هذا الأساس كان قد جعل من الرواية ذات البنية السيرية تعبيرًا عن طور الرأسمالية الصاعد، كما جعل من مرحلة الرواية الطليعية والجديدة صورة للرأسمالية الاحتكارية، وهو ما اقتضى منه، أو فرض عليه، دراسة العناصر الداخلية للعمل الأدبي، من حيث صلتها بحقول متجاوزة لها، ومحدّدة لطبيعتها ودلالتها في منحى إخلاصه التامّ لمفهومي «الكلية» و«التاريخ»، اللذين ورثهما عن السياق الهيغلي-الماركسي، مرورًا بتأثيرات لوكاتش وصياغاته النظرية.

ومن الواضح أن هذا الربط الآلي يتجاوز الوسيط الثقافي، ويقفز على فاعليته. فعلى الرغم من ارتباط المجال الثقافي بالتغير الاقتصادي ارتباطًا جدليًا، يبقى مجال الثقافة جديرًا بالتحليل بحدّ ذاته؛ لما له من أهمية تفسيرية، ولما يتميّز به من قوة النفاذ والتأثير(٥).

على هذا النحو يركز فيصل درّاج نقده على تبديد لحظات التوسّط، والتضحية بالغنى الداخلي للأعمال الأدبية، تحت ضغط الانشغال بفلسفة المفهوم، وضمان عودته إلى ذاته، فيتخفّف من ذلك في ذهابه إلى الضفة الأخرى، كاشفًا عن الفرادة الإبداعية التي أدى إلحاقها بغيرها إلى تقليص فاعلية الخيال، والقفز على اللغة الأدبية، وطرائق تشكيلها، فضلًا عن اختزال المكوّنات والأساليب الأدبية، تحقيقًا لمفهومي «الوحدة» و«الاتساق»، وقت تتبدّى أهمية العمل على إفساح المجال أمام النصوص «لكي تغتني النظرية، وتصبح أداة تحليل وإضاءة، بدلًا من أن تتحول إلى معايير ثابتة، عاجزة عن التجدّد والاتساع»(٦).

من هذا الجانب يأتي نقد درّاج لكل من فرويد وجيرار، على اختلاف الموقع النظري الذي يدفع بكّل منهما إلى ردّ الظواهر المختلفة إلى أصل ثابت، ينعكس في مرايا الكثرة والتعدّد، على النحو الذي يحمل على القول بثبات البنية وأولويتها على التاريخ. ويترتب على ذلك ترسيخ الاعتقاد بمبدأ جوهراني، يفسّر الواقع، ويتعيّن علّة لحركته، ومقوّمًا لتجلياتها، بدلًا من أن يكون هو أثرًا لها. وبقدر ما يصدق ذلك على العصاب الفرويدي، أو على الماهية الجوهرية، يصدق على مفهوم الرغبة المحاكية، وقد غدتْ قانونًا يتعذّر الإفلات منه. ألم يرَ جيرار أن طقوس الرغبة، أو الرغبات المتنافسة، هي الأساس الذي قامت عليه الثقافات والحضارات القديمة، وأنها وراء ظهور فكرة المقدّس والأسطوري، ومن ثم ظهور الدِّين؟! ألم يرَ في «كبش الفداء» طقسًا يضع حدًّا للعنف الذي يهدّد المجتمعات البشرية، ويوجّه الطاقات العدوانية نحو غرض رمزي في صيغة طقسية تمارس بانتظام؟!(٧)

إن التشبث بالأصول الثابتة، عطفًا على نقد فيصل درّاج، يعني -في ما يعنيه- أن هذه الأصول، أو المبادئ الثابتة، هي فوق تاريخية؛ أي نابعة من طبيعة العقل -وهنا «النفس»- الأبدية(٨). ومن هنا تتأتى، أيضًا، أهمية نقد فيصل درّاج للاستنامة إلى فكرة الأصل، ومعه يمكن أن نتبيّن أن الصيغ الحادثة تؤصل نفسها بامتناعها عن الاستكانة إلى الأصل، أو الارتداد إليه.

والحقّ أن درّاج الذي ينطلق من الفكر الفلسفي، ويعيد تدقيق علاقته بالإبداع الروائي - كما هو الشأن في عمله هذا - يمثّل انفتاحًا بعديًا في تناوله للنصوص من جهة، وفي إعادة إنتاج الربط، من خلال نقض الانتظام النسقي الشائع، أو تعديل بعض مقولاته السارية، ومواجهتها بالتوسعة، والتعديل، وإعادة التأسيس التي تزيدها إحكامًا. وجريًا على ذلك، كان يتأمل، من جديد، فاعلية النظرية في إجرائها على النصوص، كما يتأمل طرائق ربط النتاج بالأصول النظرية، وكأنه، في هذه المسافة، ينبّه على غياب الفعل الجدلي، الذي يقضي بضرورة تأمّل وجوه

الإنجاز الروائي التي تردّ الأداء على النظرية. ولعلّ في ذلك ما يفسّر عمله الذي يأتي، من هذا الجانب، لملء الفراغ السابق، بنقد التسلّط النسقي، وبتوجيه حركة النصوص التي تردّ على القول النظري من داخل حدودها الذاتية، فتدفع النظرية لشحذ أدواتها، وتعديل مقولاتها، بحكم العلاقة التي يُبدي عنها النشاط النقدي في وجوب انعكاسها على ذاتها.

لقد سبق أن لاحظ أدورنو أن العمل الأصلي يبدي سمات الاستقلال، من حيث قدرته على تخطي الشروط التي أنتجته، ومن حيث طريقته الفريدة في كشف تلك الشروط. وعلى الرغم من كون هذا الفن الأصيل نتاجًا لمجتمع معيّن، فإن مقدرته على كشف شروط إنتاجه، ولو بصورة سلبية، ينطوي على إمكان تصوّر واقع بديل[٩].

الرواية العربية بين التميّز والكونية

تحيل فكرة هذا المحور، في عمل درّاج، على اختلاف الرواية العربية عن الرواية الأوروبية في الشروط التاريخية لتكوّنها، وفي المعايير النظرية التي توافقها. وهنا ينبّه الناقد على ضرورة الاحتراس من إحداث قطيعة كاملة بين الجانبين، مشدّدًا على النظر إلى تميّز الرواية العربية من داخل القول بكونية الجنس الروائي. ويتبدّى الاختلاف، أو التميّز، المشار إليه في الشروط التاريخية التي حكمتْ نشأة الرواية العربية.

يتحدث درّاج عن وضع الرواية العربية في حقل ثقافي غير روائي، وينصّ على محددات زمن الرواية، ومن ذلك تأكيد الفردية الإنسانية مبتدأ لها، ومبدأ الحرية المقترن بها، والربط بين الديمقراطية والرواية، وغير ذلك مما يتجلّى في أساليب الكتابة الروائية التي تنزاح عن الأساليب المسيطرة، بما يؤكد الخروج من ضيق الواحد المسيطر إلى فضاء المتعدّد الطليق، ويكرّر الإحالة، في هذا المجال، على أعمال باختين.

بعد هذا البسط الذي يحتفل بمحددات الزمن التاريخي لنشوء الرواية، من عصر الكشوف العلمية، والحوار بين أجناس المعرفة، وتحطيم محدودية العالم القديم، وتقويض المراجع المغلقة، وتهديم الحدود والفروق المرتبية بين المعارف، بعد ذلك كلّه يلتفت فيصل درّاج إلى الكلام على الرواية العربية، فيقول: «لم تلتقِ الرواية العربية في أزمنة ولادتها (...) بزمن اجتماعي يحتفل بحوارية المعارف، فولدت كجنس أدبي مرذول، وتطوّرت من دون أن تغادر هامشيتها، ما عدا حالات قليلة» (ص ١٤٨). ومن الواضح هنا أنه يحدّد ميلاد الرواية العربية بسلب الشروط التي هيّأت المناخ اللازم لنشوء الرواية الأوروبية وازدهارها. وعلى هذا الأساس يجري الحديث عن هذه المحدّدات في نحو التقابل، الذي ينضّد عناصر الإيجاب في مقابل عناصر السلب، في استحضار النشأة الخاصة بكلّ من الرواية الأوروبية والرواية العربية. وهنا يأتي تفصيل الكلام على نشأة الرواية العربية في حقل ثقافي تلقيني مسيطر. وهذا الحقل المسيطر يقول بالكلي، واليقيني، والتراتبي، ويعتصم بسطوة الأصل.

هذه الشروط، التي جعلت ولادة النصّ العربي ولادة معوّقة، تتبدّى في بنية ثقافية مكبوحة بقوة المقدّس وسلطة الاستبداد. وهنا يكمن معنى الإعاقة؛ أي في كون هذه البنية لا تؤمن للنصّ الروائي الوليد المواد والوسائل اللازمة، أو لنقل إنها، في معنى آخر، كفّتْ النص الوليد عن استقلاله بذاته، فجاء محكومًا بعلاقة تشدّه إلى عموميات النصّ التنويري في عصر التنوير العربي، الذي بنى نصًا معاديًا للاستبداد، سلكت الرواية سبيله، وتعيّنتْ في ضوئه. وتجري الإحالة هنا على روايات كلّ من فرح أنطوان **المدن الثلاث** وفرنسيس المراش **غابة الحق**، وأحمد فارس الشدياق **الساق على الساق**.

يخلص الناقد فيصل درّاج مما سبق إلى إقرار نتيجتين: تفيد **الأولى** منهما أن الرواية العربية ولدت داخل عمومية تنويرية، وهو ما جعل هذه الرواية تنطق بقول غيرها، أو تعيد إنتاجه، وتذهب **الثانية** إلى أن الرواية العربية ولدت داخل مستوى سياسي محدّد بصراع الحرية والاستبداد، نظرًا إلى غياب المستوى الثقافي الأدبي الموافق لها، ونظرًا إلى غياب الأسباب التي

تسمح بوجوده، ولذلك جاءت رواية التنوير رواية قيمية، وأخلاقية، وفكرانية، على قاعدة ملازمة النصّ التنويري الذي انبثقتْ منه، وإن استطاعت، لاحقًا، أن تتحول عن هذا المهاد، وتستقلّ بذاتها، متمردةً على الأصل (ص ١٥٣).

يتوقف درّاج عند البحث في الأسباب التي أتاحت تطور الرواية العربية، في مقابل جلاء الأسباب التي عوّقت تطوّر العلوم الاجتماعية التي يحتاجها بناء نظرية في الرواية العربية. وهنا يلفت إلى إشكالية الدولة، وأجهزتها، وموقفها، من جملة العناصر التي تجعل الحقل الروائي ممكنًا، من مثل «تعددية المعارف» و«حوار المعارف المختلفة» و«تراجع المرتبية» ...إلخ. وبناءً على ذلك يجري التفريق بين الدولة الديمقراطية، التي هي أثر لحوار مجتمعي سمته التعدّد والاختلاف، والسلطة المستبدّة التي تجسّد الأحادية، وتفرض التلقين والاستظهار، فتدمّر الأسس الموضوعية للحقل الروائي (ص ١٥٤).

إذا كان غياب هذه الأسس يعوّق إمكانية وجود الرواية العربية، فإن وجود هذه الأخيرة، في وضع من التطور والتنامي، يفرض إشكالية مغايرة تساوي الشرط الذي أنتج الرواية الأوروبية. وفي هذا المنحى يشير درّاج إلى عناصر تشرح، أو تسوّغ وجود الرواية في شرط لا يحتفل بإمكانها، من ذلك عزلة الروائي والكتابة الروائية التي لا تحتاج إلى أجهزة الدولة الإيديولوجية، والاتكاء على سيولة المتخيّل، أو المكر الروائي ...، ومن هنا - كما يرى - أفلحت الرواية العربية في توطيد سلسلة أدبية خاصة بها، تشكلّت في أزمنة متعاقبة، وعيّنت الرواية جنسًا أدبيًا مستقلاً (ص ١٥٦-١٥٧).

إن الأسئلة الشائكة التي يستنفرها فيصل درّاج في خصوص واقع الرواية العربية، نشأة واختلافًا، أو في خصوص صوغ نظريتها، وإنتاج براهين القضايا التي يخوض فيها تبعًا لذلك، تستدعي المساءلة من منطلقات مختلفة، وتبقى، بسبب طبيعتها، محلاً لتباين الرؤى والمنظورات. ففي بحث سؤال النشأة، الذي يميّز الرواية العربية من مثيلتها الأوروبية، لا يتجاوز الناقد محددات السياق الخاص، ولذلك لا يتوقف - كما يجب - عند بحث السؤال المقابل، وإشباعه نظريًا: إلى أي مدى يمكن أن تعلو الرواية على السياق الخاص بولادتها، وتتجاوز الظروف المحدّدة لنشأتها التاريخية، مستفيدةً من تحولات الثقافة الروائية العالمية، ومن كونيتها، لاسيما في عصر ثورة الاتصالات والمعلومات وتقنيات ما بعد الحداثة، التي تتجاوز الحدود القومية، وتوحّد العالم تحت لواء الرأسمالية في صيغتها العليا؟! من هنا يبدو التركيز على مجتمعية علاقات القراءة والكتابة، وأجهزة الدولة الرقابية المتخلّفة، وهامشية الحداثة في المجتمع العربي، لا يكفي - على الرغم من أهميته النظرية - لاعتماده مبدأ تفسيريًا لتطور الرواية العربية، وتحقيق استقلالها بذاتها جنسًا أدبيًا.

أضف إلى ذلك أن تنظير سؤال النشأة والتطور يقع في دائرة النسبية، على اختلاف خصوصياته وملابساته. فإذا كان هيغل هو مَنْ بنى تنظير الرواية على ربط شكلها ومضمونها بتحولات البرجوازية في المجتمع الأوروبي، وتابعه في ذلك لوكاتش، فإن باختين يقارب سؤال النشأة نفسه من منطلقات أخرى، جعلته يبحث عن جذور الرواية في نسيج الثقافة الشعبية، ويستجلي مكوناتها من النصوص القديمة، خارج الشروط الاجتماعية والمحدّدات التاريخية الخاصة.

وفي مستوى الكلام على نظرية للرواية العربية، يشير الناقد إلى إمكانية بناء نظرية للرواية العربية، بعيدًا عن التطبيق الآلي لنظريات الرواية الغربية على الرواية العربية. وهذه الرؤية التي يصدر عنها تؤكد القول إنَّ المعارف المستقدمة من الغرب، «ومن بينها مناهج الدراسة الروائية لا تمتلك صفة الإطلاقية، وليست متعالية (عن) خصوصيات المراحل التاريخية التي أنتجتها»[١٠].

وإذا كان من الحقّ أن الخصوصيات هي سمات مشروطة اجتماعيًا وتاريخيًا، فإن هذا الضبط لا يقدح في كونية النظرية، بل لعلّه يؤكد مستوى التمييز بين العمومية النظرية والخصوصية التاريخية. تقول يمنى العيد: «إن

الخطاب الروائي العربي، الذي أفاد من تقنيات السرد الروائي العامة أو الكونية، هو خطاب أخذ يتميّز بنسيج عالمه الخاص (....)، وبهذا كلّه أخذت الحكاية تستوي في فضاء عالم روائي متخيّل له منظوره ومعناه؛ أي فضاء عالم له حكائيته الخاصة وروائيته العامة»[11]. ومن الجلي هنا أن يمنى العيد تذهب إلى تأكيد «التميّز» من داخل «الكونية»، على نحو ما نظّر مهدي عامل لهذه العلاقة في صياغته المحكمة[12].

على هذه السبيل يمضي محمد برادة، في نقد مقولة الخصوصية وكبحها، قائلًا: «تعودنا على الدعوات التي تنادي بضرورة خلق (نظرية) في النقد العربي، وفي (الرواية العربية) حفاظًا على خصوصيتها، و(حماية) لهويتنا الثقافية من الاستلاب والتقليد؛ وأظن أن هذا الطرح لا يخلو من مغالطة وتجريد، فالأمر لا يتعلق بوضع نظرية تستجيب لخصوصية متوهمة، ثابتة، وإنما بوعي الرواية، تاريخًا ونظرية ونصوصًا، والاستفادة من حصيلة تجارب الرواية في ثقافات أخرى، من أجل تدعيم مسيرة الرواية العربية نحو العمق والاكتمال والتنوّع»[13]، ويستشهد على ذلك بكلام باختين، الذي يرى «أن كل خصوصية هي خصوصية تاريخية، وصيرورة الأدب لا تتمثل في نموّه وتحولاته داخل الحدود الثابتة لخصوصيته وحدها، بل إن الأدب يُقلق حتى تلك الحدود»[14].

صحيح أن هذه الأسئلة وسواها ليست غائبة عن تفكير فيصل درّاج، وليست منفية من عمله الجدير بالتثمين، ولكنها، مع ذلك، تبقى جديرة بالمراجعة على سبيل التعديل، والتخصيب، وإشباع الحيّز الذي تستحقه في عمل هو، في العمق، من «العيار الثقيل»، الذي لا تخلو منه إسهامات فيصل درّاج، ولا تتجافى عنه بصيرته النقدية.

الهوامش

* أكاديمي وناقد من سورية.

(١) سنكتفي لاحقًا بذكر رقم الصفحة المحددة من الكتاب المذكور في متن الدراسة.

(٢) انظر، ميخائيل باختين، **الخطاب الروائي**، ترجمة محمد برادة (القاهرة: رؤية للنشر والتوزيع، ٢٠٠٩).

(٣) آلن هاو، **النظرية النقدية: مدرسة فرانكفورت**، ترجمة ثائر ديب (دمشق: وزارة الثقافة، ٢٠٠٥)، ص ٣٣.

(٤) هاو، ص ٣٣.

(٥) هاو، ص ٤٨.

(٦) باختين، مقدمة المترجم، ص ٩.

(٧) رينيه جيرار، **الكذبة الرومنسية والحقيقة الروائية**، ترجمة رضوان ظاظا (بيروت: المنظمة العربية للترجمة، ٢٠٠٨)، ص ١٧.

(٨) جورج لوكاش، **الرواية التاريخية**، ترجمة صالح جواد الكاظم (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٥)، ص ٢٦.

(٩) هاو، ص ١٣٨.

(١٠) عبد العالي بوطيب، «إشكالية تأصيل المنهج في النقد الروائي العربي،» **عالم الفكر**، السنة ٢٧، العدد ١ (١٩٨٨).

(١١) يمنى العيد، «في المنهج والمعنى الخاص للحكاية»، **الموقف الأدبي**، العدد ٢٧١، تشرين الثاني/ نوفمبر ١٩٩٣، ص ٥٧.

(١٢) مهدي عامل، **مقدمات نظرية**، ط ٣ (بيروت: دار الفارابي، ١٩٨٠)، ص ١٧٥ - ١٩٤.

(١٣) باختين، مقدمة المترجم، ص ٤٥.

(١٤) باختين، مقدمة المترجم، ص٤٥-٤٦.

مراجعة: عبد الرحمن أياس*

السياسة والشرع والمجتمع في الفكر الإسلامي: اللحظة التيمية

الكتاب	:	Politics, Law and Community in Islamic Thought: The Taymiyyan Moment
الكاتب	:	Ovamir Anjum
مكان النشر	:	Cambridge
تاريخ النشر	:	2012
الناشر	:	Cambridge University Press
عدد الصّفحات:		314

يقوم الإسلام، كأيّ دين آخر، على المرويات. ويمكن للأسلوب الذي يتلقى فيه جيلٌ هذا التراث المروي أو يفهمه أن يتضمن تحويرات قد تحدد فحوى ما سيتركه للجيل التالي ومداه. وفي وقت يصرّ فيه كثيرون في الغرب والشرق على أنَّ الأوان قد آن للتوقف عن اعتبار الإسلام مستعدًا لمواكبة التحديات السياسية المعاصرة، يقدّم أوفامير أنجوم قراءة بديلة للتراث الفكري الذي دفع هؤلاء إلى هذا الاستنتاج.

يتولّى أنجوم كرسي الإمام خطّاب للدراسات الإسلامية في قسم الفلسفة التابع لجامعة توليدو الرسمية في ولاية أوهايو الأميركية. والإمام خطّاب (١٩٣٢-٢٠٠١)، المصري المولد، كان إمام المركز الإسلامي لمدينة توليدو في الولاية، واشتهر بفتاويه المعاصرة وآرائه المنفتحة، وتوفي، للمفارقة، بعد أربعة أيام من هجمات ١١ أيلول/ سبتمبر ٢٠٠١. ويركّز أنجوم في عمله هذا على الرابط بين الشرع وعلوم الدين والفكر السياسي، مؤكدًا عدم ملاءمة المقاربات التي تفصل بين هذه العناصر الثلاثة.

يأتي الكتاب في خضم الزلازل السياسية التي تهزّ العالم العربي من أقصاه إلى أقصاه؛ فثورات «الربيع العربي» التي أسقطت في العام ٢٠١١ أنظمة، وعدّلت أخرى، وأجبرت ثالثة على تبني إصلاحات فعلية، ولا تزال تهزّ رابعة، ليست ثورات إسلامية على الطريقة الإيرانية، على الرغم من إصرار كثيرين على أنها كذلك. لكن ثمة تساؤلات عن دور الإسلام في المستقبل السياسي، سواء في البلدان التي انتصرت فيها الثورات، أي تونس ومصر وليبيا، أم في البلدان التي أُجبر فيها النظام على تعديل نفسه، كاليمن، أم في البلدان التي تبنّت أنظمتها إصلاحات فعلية، كالمغرب، أم في البلدان التي لا تزال أنظمتها تهتزّ على وقع الثورات، مثل سورية.

ما بعد «الربيع العربي»

يقول أنجوم: «على الرغم من اتصال موضوع هذه الدراسة – العلاقة بين السياسة والشرع والعقل في الفكر الإسلامي- بعالم القرون الوسطى، فإنّه لا ينفكّ يعود إلى الحياة أمام ناظريَّ كلما التقيت مصريين من مختلف المشارب وسط الحماسة الثورية ورأيت انفتاحهم غير المسبوق على التعبير عن الآراء السياسية. فالشخصيات الإسلامية الكلاسيكية التي يُفحَص فكرها هنا هي اليوم حيّة ترزَق في خطب رجال الدين والوعّاظ والإسلاميين وكتاباتهم» (ص xi).

من النافل القول إن الدولة الحديثة هي نتاج الحروب الدينية في أوروبا وانفصال الكنيسة عن الدولة[1]؛ فتاريخ الدولة الحديثة يبدأ بصلح وستفاليا الذي أنهى الحروب الدينية في أوروبا. وكان الصلح، الموقّع في العام ١٦٤٨، اتفاقاً بين الدول الأوروبية الرئيسة على احترام مبدأ الوحدة الجغرافية لكلّ دولة. وقد أدى إلى نشوء أفكار تتعلق بالسيادة وعدم التدخل والمساواة القانونية بين الدول. وكرّس مبدأ السيادة لحماية الدولة من الكنيسة، ولكي لا يستنهض مواطنو أي دولة قوى خارجية لنصرتهم.

نال موضوع الدولة اهتمامًا ملحوظًا لدى الفقهاء والمؤرّخين المسلمين الكلاسيكيين، أمثال الأئمة أبو يوسف، والباقلاني، والبغدادي، والماوردي، والغزالي، والرازي، وابن تيمية، وابن خلدون[2]. وتَمَثَّلَ أقدم خطاب على هذا الصعيد في مسألة من يجب أن يكون أمير المؤمنين وما هي صفاته المطلوبة، وهو الخطاب الذي قسم المسلمين إلى سنّة وشيعة، ثم قسم كلاً منهما إلى مذاهب، خصوصًا بعدما تحولا إلى مذهبين دينيين، إلى جانب كونهما حزبين سياسيين. وبرز ابن تيمية (١٢٦٣ – ١٣٢٨م) فقيهًا مجتهدًا في مسائل من أبرزها الدولة، في وقت كانت الخلافة فيه انتهت كمؤسسة سياسية.

اللحظة التيميّة

يقول أنجوم: «ولِد ابن تيمية... في مدينة حرّان شمال سورية بعد خمس سنوات على تدمير المغول بغداد، وعاش بعد قرنين من الغزالي وقرن من الرازي، خلال إحدى المراحل الأشد اضطرابًا في التاريخ الإسلامي ما قبل الحديث. وكان إرهاب المغول ومنعتهم الظاهرة، وقتلهم الخليفة العباسي، وتدميرهم بغداد، مركز العالم الإسلامي، وضمّهم النصف الشرقي للعالم الإسلامي بأجمعه، كلّ ذلك كان صادمًا وغير مفهوم. وبدا العالم يقترب من

نهايته، وفسّر كثيرون هذه الحوادث بتعابير أخروية» (ص ١٧٣-١٧٤).

لم يكن إقرار ابن تيمية بأنَّ العالم في أزمة ذلك الإقرار الفريد، لكن فهمه له كان فريدًا، وكذلك مقاربته للحل؛ فقد أطلق نظرية جديدة للحكم، لا يفترض فيها على نحو مسبق وجود دولة منذ المراحل الأولى للتاريخ الإسلامي، إذ يعتبر مرحلة الخلفاء الراشدين استمرارًا لمرحلة النبي محمد (ﷺ). وتبنّى مبدأ الشوكة (القوة القاهرة) الذي قال به الغزالي، لكنه اعترف بالطبيعة التعاقدية للعلاقة بين الحاكم ورعيته، فهو وكيلهم وواليهم وشريكهم، على غرار أبو يوسف والباقلاني[٣].

بما أنَّ الفقهاء تعاملوا عمومًا مع حكام استولوا على الحكم بالقوة، فقد فسّروا الشرع وفق الظروف السائدة في أزمنتهم، تجنبًا للشقاق بين الناس أحيانًا، واسترضاء للحاكم أحيانًا أخرى. أمّا ابن تيمية، وعلى الرغم من كون الغزو المغولي والاضطراب الاجتماعي-السياسي في ذلك الزمان جانبين لا يمكن إنكارهما من جوانب السياق المطلوب لفهم كتاباته، فقد «اعتبر الفساد الروحي والفكري للأمة أسوأ كثيرًا من هزائمها العسكرية»، وفق أنجوم (ص ١٧٦). «وعلى الرغم من ميله إلى الفعل ذلك الميل القوي الذي ميّز حياته وفكره، فقد أعطى إصلاح الفكر والنظرية الدينية الأولوية على الفقه. هكذا، كان نزوعه الخاص إلى الأصول واضحًا، على الرغم من اعتباره الفقه ونقد الحديث العلم الإسلامي الأكثر أصالة وعضوية» (ص ١٧٧ - ١٧٨).

الميل إلى الفعل

قاد ابن تيمية حركة مقاومة خلال المحنة المغولية بين العامين ١٢٩٩ و١٣٠٣م، خصوصًا خلال احتلال دمشق. واستنكر العقيدة المشبوهة لدى الغزاة ومن تعاونوا معهم، وانهمك في جدالات مكثفة ضد شيعة لبنان، والحركة الرفاعية الصوفية، ومذهب الاتحاد المنبثق من تعاليم ابن عربي القائلة بأنّ الخالق والمخلوق يصبحان واحدًا. وفي العام ١٣٠٦م، استُدعِي لشرح تعاليمه أمام مجلس الحاكم المملوكي. وعلى الرغم من أنّ المجلس لم يدِنه، فقد أرسله إلى القاهرة، حيث مثل أمام مجلس آخر بتهمة التجسيم، أي إضفاء صفات بشرية على الخالق، وسُجِن في قلعة المدينة ١٨ شهرًا.

بعد خروجه من السجن، اعتُقِل مجددًا لأشهر في العام ١٣٠٨م، لأنه استنكر تقديس الأولياء باعتباره مخالفًا للشرع. وفي العام ١٣٠٩م وضع في الإقامة الجبرية في منزله في الإسكندرية، بعد يوم من تنحّي السلطان محمد بن قلاوون وتولّي بيبرس الجاشنكير الحكم، إذ اعتبر الأخير مغتصبًا للسلطة. وبعد سبعة أشهر، وإثر عودة بن قلاوون إلى الحكم، تمكن من العودة إلى القاهرة، لكنه غادر المدينة في العام ١٣١٣م برفقة السلطان في حملة لاستعادة دمشق، حيث أمضى السنوات الـ ١٥ الأخيرة من عمره.

في دمشق، راح ابن تيمية يمارس التدريس الديني. وجمع حوله حلقة من المريدين من الطبقات الاجتماعية جميعها. وكان أبرز هؤلاء تلميذه الشهير ابن قيّم الجوزية الذي شاركه التعرض لسلسلة جديدة من الاضطهادات. وبعد اتهامه بتبنّي مبدأ

يعوق تطليق المسلم لزوجته، سُجِن لأشهر في قلعة دمشق بأوامر من القاهرة. وفي العام ١٣٢٦م اعتُقِل مجددًا في القلعة بتهمة الاستمرار في استنكار تقديس الأولياء، على الرغم من أمر يمنعه من ذلك. وقد توفّي في السجن، حيث حُرِم من كتبه وأدوات الكتابة. ودفِن في دمشق بعد جنازة حاشدة، ولا يزال قبره إلى اليوم مزاراً.

ترك ابن تيمية، الملقّب بشيخ الإسلام، عددًا كبيرًا من الكتب، لا تزال تُطبَع بكثرة في سورية ومصر وشبه الجزيرة العربية. وتتوسع كتبه في شرح أفكاره وأعماله، الدينية والسياسية، وتشرح أبعادها وأسبابها، كما تتسم بتوثيق لم يكن معهودًا كثيرًا في زمنه، إلى جانب عدد يكاد لا يُحصى من الفتاوى. ومن أهم كتبه «الأربعين التي رواها شيخ الإسلام بالسند»، **الإكليل في المتشابه والتأويل، التبيان في نزول القرآن، الرسالة الأكملية، الرسالة العرشية، القاعدة المراكشية، رسالة إلى أهل البحرين في رؤية الكفار ربهم، رسالة إيضاح الدلالة في عموم الرسالة، رسالة في أمراض القلوب وشفاؤها، العقيدة الواسطية، الصارم المسلول لشاتم الرسول، واقتضاء الصراط المستقيم.**

ضوء جديد

يعيد أنجوم، بتعمق جريء، صوغَ ما لدى كثير من الغربيين والعرب والمسلمين من فهم سائد لآراء ابن تيمية في السياسة والخلافة. وبعدما يوثّق، في شكل مستفيض، ذلك التشاؤم الذي ساد الفكر الديني والنظرية السياسية الإسلاميّين الكلاسيكيّين، يستعرض التفاؤل المقابل لدى ابن تيمية، ويبيّن كيف أن آراء هذا الفقيه الدمشقي في الشرع تتجاوز آراء سابقيه التي اقتصرت على الأحكام والشرع لتشمل وظائف الحكم كلّها والمجتمع الإسلامي كلّه.

يقول أنجوم: «لم يكن فكر ابن تيمية سياسيًا بأيٍّ من المعاني المعتادة. فهو لم يكرّس قدراته الفكرية الفضلى لكتابة نظريات سياسية صريحة، أو تخيّل أنظمة سياسية مستدامة، أو إبداع علم سياسي أو تاريخي جديد كما فعل ابن خلدون بعد جيل. لا تشكّل الأعمال السياسية الصريحة لابن تيمية سوى نزر يسير من عمله ككل. كذلك لم يكشف في حياته عن براعة أو طموح سياسيّين، بل عاش، هو الرجل الذي كان من غير عائلة أو أي مصالح سياسية واضحة، حياةً من التبتل لم تكن شائعة قطّ بين المسلمين، وكان بعيدًا عن أي فهم شخصي للمصلحة السياسية بمعناها المعتاد» (ص ٢٧١).

يمكن اعتبار هذا الكتاب مدخلاً مميزًا إلى الفلسفة السياسية الإسلامية يتفوق على كثير من المداخل المتوافرة، خاصةً بالنسبة إلى الجمهور الغربي، فهو لا يأخذ بأي فرضية من الفرضيات المتوافرة في أعمال مماثلة إلا إذا أخضعها لمجهره الدقيق. وهو يضيء، في شكل خاص، واقع أنه كان ثمة مقاربة أخرى لا تعوزها البراغماتية، إلى جانب مقاربة التقليد الإسلامي القروسطي الشرعية والنخبوية التي يمثّلها التقليد السنّي على وجه الخصوص. وهو إذ يحيي التقليد المنطقي الإسلامي، عبر تحليله نصوصًا

في العلوم الدينية والأدب والفقه تعود إلى المرحلة الكلاسيكية، فإنّه يستخدم تحليلاً نظريًا معقدًا، ويتنبّه في شكل دقيق إلى فحوى هذه الأعمال وسياقاتها التاريخية.

يقول أنجوم: «من الواجب قراءة انتقادات ابن تيمية في سياق تراجعات كبار الفقهاء الأشعريين واعترافاتهم في ما يخصّ العقل والبحث المنطقي. ويبدو أن الانتقادات وضِعت لإحداث صدمة في صفوف الفقهاء السنّة الآخرين وأتباعهم ممن فاخروا بدفاعهم المنطقي عن العقيدة والتقليد. ولم يكن الأشاعرة الكبار، على غرار الغزالي والرازي، غافلين عن هذه الصعوبات المتنامية، وحاولوا مواجهتها أحيانًا بمساعٍ إلى تسويات فكرية، وأحيانًا أخرى بالتخلي عن المساعي الفكرية لصالح الإيمان» (ص ٢٠٩).

نواقص

بيد أن الكتاب يتجنب الإشارة إلى واقع أنَّ ابن تيمية، على الرغم من كلّ ما قدّمه من مناقشات وجدال ومؤلفات، لم يعرض للمسلمين أو غيرهم جديدًا، بل اهتم بتأكيد مسلّمات تمام الدين وكماله؛ فمن مقولاته الشهيرة، «لا يصلح آخر هذه الأمة إلا بما صلح به أولها ولم يصلح أولها إلا بالكتاب والسنّة»، و«ما تركت شيئاً يقربكم من الله إلا دللتكم عليه، وما تركت شيئاً يبعدكم عنه إلا نهيتكم عنه». هذه المسلّمات وتلك البنية الأساسية للفكر والفقه «لم تأتِ بنظرية أو منهج أو مدرسة قادرة على التطلع للحاضر والمستقبل بل هي قطار حديدي صلب وقوي يهدر بضجيج عال يدمر من وما يقف في وجه مهمته الأولى وهي العودة بالحاضر إلى الماضي وإغراق المستقبل بالموروث»[٤].

لم يستطع ابن تيمية تقديم نظام سياسي متجدد أو متطور للحكم في الإسلام، بل أصّل ما نقل عن السلف الصالح، وقيّد ما يمكن إبداعه من نظريات مرنة قابلة للتطور والتغير والحياة. كذلك لم يقدم «نظامًا أو نظرية إسلامية للاقتصاد ذات أبعاد تنموية تطرح الحلول لمشكلات الندرة وعلاقات الإنتاج والتوزيع، ولم يستقِ منه الآخرون أساليب وطرقًا لتجاوز الفقر والتخلف والعجز الذي تعانيه البلدان الإسلامية والعربية، بل على العكس تمامًا، لم تتبلور بوادر الانتعاش في العالم الإسلامي إلا بعد تنحية مناهجه وطرائقه»[٥].

يقول أنجوم: «فكريًا، إنَّ أفضل طريقة لوصف مشروع ابن تيمية هي بالقول إنه استمرار للمشروع الذي خلّفه الأشاعرة العظماء، خاصةً الغزالي والرازي، أعني التوفيق بين العقل والوحي لوضع أساس ثابت للإيمان والعمل. غير أنَّ مشروع ابن تيمية التفكيكي أخذ هذه الغاية نقطة افتراق تميّزه، بخلاف الغزالي والرازي، اللذين أخذهما نبضهما التوليفي إلى نهايات الأنظمة الفلسفية المتوافرة في أيامهما ثم أعادهما رجوعًا» (ص ٢٧٢).

الهوامش

* كاتب ومترجم لبناني.

(1) Eric Allen Engle, "The Transformation of the International Legal System: The Post-Westphalian Legal Order" *Quinnipiac L. Rev,* vol. 23, no. 23 (2004). <http://ssrn.com/abstract=1020475>.

(2) Ann K. S. Lambton, *State and Government in Medieval Islam* (New York; Oxford University Press, 1981), p. 15.

(3) Imran Ahsan Khan Nyazee, *Outlines of Islamic Jurisprudence,* Third Edition (Rawalpindi, Federal Law House, 2005), p. 376.

(٤) إحسان طالب، «وجهة نظر في ابن تيمية،» **الحوار المتمدن**، ١/ ١١/ ٢٠٠٧، على الموقع الإلكتروني: http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=85712.

(٥) المصدر نفسه.

مجالات سلوترديك: فضاءات «الكينونة معًا»*

الكتاب :	Bubbles: Spheres
الكاتب :	Peter Sloterdijk
المترجم :	Wieland Hoban
الناشر :	Semiotext (e)
تاريخ النشر :	2011، الأصل الألماني 1998
عدد الصّفحات:	464

ربّما كان كتاب بيتر سلوترديك **مجالات**، الصادر بالألمانية في ثلاثة أجزاء، تُحْفة هذا المفكّر الألماني، الذي لم تَعدم كتبه الأخرى الشهرة، خاصة كتابه **نقد العقل الكلبيّ**، الذي نُشر بالألمانية عام ١٩٨٣ (وبالإنكليزية عام ١٩٨٨)، وغدا واحدًا من أكثر الأعمال الفلسفية رواجًا في اللغة الألمانية منذ الحرب العالمية الثانية، بل واحدًا من أهمّ الكتب في القرن العشرين، في حسبان ناقد متابع مثل تيري إيغلتون. ولقد نُشر الجزء الأول من **مجالات**، وعنوانه **فقاعات: علم المجالات الصغرى**، في العام ١٩٩٨، ليتبعه الثاني، **كرات: علم المجالات الكبرى**، في ١٩٩٩، ثم الثالث، **زبد: علم المجالات المتعددة**، في ٢٠٠٤. وصدرت ترجمة الجزء الأول الإنكليزية التي أنجزها فيلاند هوبان (W. Hoban) في أواخر العام الماضي (٢٠١١)، على أن يصدر الجزآن الآخران خلال العام المقبل أو العامين المقبلين.

إن ما يتناوله هذا الكتاب بأجزائه الثلاثة هو «فضاءات التعايش»؛ تلك الفضاءات التي تُغْفَل عادةً لشدّة بدهيتها، على الرغم من أنها تنطوي على معلومات حاسمة كفيلة بأن تمضي بنا أشواطًا بعيدة في فهم الإنسان. ويبدأ استكشاف هذه المجالات بالفارق الأساسي بين الثدييات وسواها من الحيوانات. ويستخدم كلّ جزء من هذه الأجزاء فكرة «المجال» بطريقة مختلفة، لكنها طريقة تتكامل مع الطريقتين الأخريين، إذ يُكرّس الجزء الأول، **فقاعات**، للمجالات أو الفضاءات الصغرى الأشدّ حميمية:

مثل رحم الأم ونعيمه البيولوجي والطوباوي الذي توفّره علاقة المشيمة-الجنين الكيانية (الأنطولوجية)؛ ذلك النعيم الذي يحاول البشر استعادته من جديد عبر العلم أو الأيديولوجيا أو الدِّين، ومثل العلاقة بين العشاق، والعلاقة بين الذات الإنسانية والإله. أما الجزءان الثاني والثالث، فيعنيان بأنواع أخرى من المجالات أو الأرحام الكبرى: مثل الأمم، والدول، والعالم بوصفه فضاءً كونيًا واحدًا كبيرًا، وتلك الشبكة المعاصرة اللامركزية من المجالات الاجتماعية والثقافية التي انهار فيها مفهوم الكلية المركزية الذاتية البناء-الدِّين، الأسطورة، العلم، التنوير- وبتنا نعيش في خضمّ من المجالات المتشظية إنما المتهادية التي يشبّهها سلوترديك بـ«الزبد».

وعلى الرغم ممّا قد يبدو من ألفة بين مجالات سلوترديك هذه وعالم ما بعد الحداثة -إذ يحلل تلك المجالات التي يحاول البشر سكناها، لكنهم لا يلبثون أن يخفقوا نظرًا إلى سرعة تمزّقها وما ينجم عن هذا التمزق من أزمات حيوية- فإن سلوترديك ينتهك ذلك الزعم الما بعد الحداثي الذي أفصح عنه جان فرانسوا ليوتار، ومفاده أننا تخطّينا عصر «السرديات الكبرى»، عصر تلك البنى والأفكار الشمولية الكلية التي فقدت طاقتها التفسيرية أمام تحديقة الذات الما بعد الحديثة المشكِّكة. وكان سلوترديك، في كتابه **في القارب ذاته**، قد ازدرى «ارتياح» أولئك الذين يعتقدون أنه لم يعد ثمة مجال للسرديات الكبرى. ومع أن على من لا يقرأون الألمانية أن ينتظروا قليلاً قبل أن يتاح لهم تقييم كتاب سلوترديك بأجزائه الثلاثة، فإن **فقاعات** يسوق المرء إلى أن يتوقّع ألّا تكون ثلاثية سلوترديك سوى سردية كبرى عملاقة، متعدّدة ومتداخلة وغريبة، وتمرين جَسور وبطولي في التاريخ الكوني، من ذلك النوع غير المعتاد، بل المهول، والمنطوي على تحدٍّ عظيم.

* * *

ولد بيتر سلوترديك في ٢٦ حزيران/ يونيو ١٩٤٧. وهو فيلسوف، وعالم ثقافي، يدرّس الفلسفة ونظرية الإعلام في جامعة كلسروة للفنّ والتصميم. وكان قد دَرَس الفلسفة والدراسات الألمانية والتاريخ في جامعتي ميونيخ وهامبورغ. وهو منذ ٢٠٠٢ ضيف شبه دائم على التلفزيون؛ إذ يشارك منذ ذلك الحين في البرنامج التلفزيوني «مَن بيته من زجاج: المربّع الفلسفي»، الذي كرّسته القناة التلفزيونية الألمانية ZDF لمناقشة القضايا المعاصرة الأساسية مناقشة معمّقة.

ويمكن القول، في إيجاز فلسفة سلوترديك، إنه يرى من واجب الفلاسفة المعاصرين أن يفكروا على نحو محفوف بالمخاطر، وأن يدعوا أنفسهم «تتخطّفها التعقيدات المفرطة المعاصرة»، وأن ينبذوا عالمنا الإنسانوي والقوموي المعاصر من أجل أفق أرحب، مسكونيّ (إيكولوجي) وعالمي. وتقيم فلسفة سلوترديك توازنًا بين الأكاديمية الصارمة وإحساس مناهض للأكاديمية (يظهر مثلاً في اهتمامه المتواصل بأفكار أوشو، الذي صار من مريديه في السبعينيات). ولعلّ الميزة الأهم في فكر سلوترديك هي رفض الثنائيات: الروح/ الجسد، الذات/ الموضوع، الثقافة/ الطبيعة.. إلخ. ذلك أن تفاعلات أطراف هذه الثنائيات تخلق «فضاءات تعايش» وفضاءات «تقدّم تقني مشترك» هي عبارة عن واقع هجين إلى أبعد ما يكون. ويُشار إلى فكر سلوترديك في بعض الأحيان بأنه «ما بعد إنسانوي»، إذ يسعى لأن يجْمع معًا مكوّنات متباينة لطالما عُدّت مستقلة بعضها عن بعض، حتى إن الأمر يصل به إلى حدّ إقامة «تكوين أنطولوجي» يشتمل على جميع الكائنات، من بشر وحيوان ونبات وآلات.

ولعلّ ضروب السجال التي أثارتها أعمال سلوترديك أن تكون من المداخل المهمة إلى فكر الرجل، بدءاً بكتابه **نقد العقل الكلبي**، الذي لم يقتصر على جلب الشهرة والاحترام لسلوترديك بل أثار أيضًا قدرًا من السجال الجديّ بهجومه على ما دعاه «الوعي الزائف المستنير»، أو حالة الإيهان الكلبيّ الرديء التي أحدثها تراث مديد من إزاحة الأقنعة وإزالة التعمية، بدءاً من

التنوير وصولاً إلى تلك الذروة التي مثّلتها النظرية النقدية في مدرسة فرنكفورت. وكان من الطبيعي لكتابة سلوترديك الغزيرة في الدِّين والثقافة والسياسة والإعلام والنفس والعولمة أن تعود عليه بكلّ من الإعجاب المتأتي من أصالتها وألمعيتها، والاتّهام الناجم عن هوايتها وافتقارها إلى الصرامة. وهو لا يشيح بوجهه عن السجال، بل يمضي إليه مباشرة، كحاله حين يرى أن المشروع الإنسانوي قد أخفق، وأنّ بديله هو التكنولوجيا الحيوية (البيوتكنولوجيا)، وأن علينا أن نعتنق ما يدعون «الأنثروبوتكنيكس» إذا ما أردنا خير البشرية في المستقبل المقبل، ولم ننكمش خوفًا أمام المؤدّيات والنتائج الأخلاقية الحيوية (البيوأخلاقية) التي تنطوي عليها.

لقد بلغت شجاعة سلوترديك حدّ تناوله قضية «تحسين النسل» على الرغم ممّا يحيط بها من تابوات (محارم) راسخة ومفهومة في ألمانيا بسبب تاريخها الهتلري القريب. وفي تفاصيل ذلك أن سلوترديك كان قد كتب مقالة بعنوان «قواعد حديقة الإنسان»، اعتبر فيها الثقافات والحضارات «دفيئات بشرية المنشأ»، وأن على البشر، الذين أنشأوا محميّات لحماية أنواع حيوانية معيّنة، أن يتبنّوا أيضًا سياسات أشد حصافة (مثل التلاعب بالجينات الوراثية على نحو اصطفائي) لضمان بقاء ذلك **الكائن السياسي**، كما أسماه أرسطو. وآية ذلك كلّه، كما يقول سلوترديك، هو أن «ترويض الإنسان قد أخفق. وتنامت قدرة الحضارة على البربرية؛ وباتت بهيمية الإنسان في ازدياد يوميّ». ولقد كان من الطبيعي أن يثير مثل هذا الحجاج قدرًا كبيرًا من السجال والشؤم، نظرًا إلى ما يذكّر به من سياسات تحسين النسل في ألمانيا النازية، ونظرًا إلى ما يخرقه من تابو (محرم) ألماني مفروض على مناقشة أمر التلاعب بالجينات. ولذلك، طاول سلوترديك نقد شديد، أكان ذلك لاستخدامه الواضح بلاغة فاشية تدعم دعوة أفلاطون إلى حكم يسيطر على الشعب سيطرة مطلقة، أم لارتكابه صنوفًا من اختزال القضية الأخلاقية الحيوية وتبسيطها. بل

إن هذا السجال بلغ حدّ النزاع العنيف بينه وبين يورغن هابرماس، القامة الكبرى في الفلسفة الألمانية المعاصرة، ذلك النزاع الذي أحدث صدمة، واشتمل على تشويه السمعة، واتّهامات بفاشية خفيّة.

غير أنّ سلوترديك رفض اتّهامه بالنازية، التي اعتبرها غريبة عن سياقه، ونشر في مجلة *Die Zeit* رسالة مفتوحة إلى يورغن هابرماس، اتّهمه فيها باعتناق نظرة إلى الإنسانوية شبعت موتًا.

ثمّة سجال آخر اندلع بعد مقالة سلوترديك «ثورة اليد المعطاءة»، التي نشرها في واحدة من أوسع الصحف قراءة *Frankfurter Allgemeine*، وافتتحها بقولة برودون الشهيرة «الملْكية سرقة»، ليكمل بأن الدولة الحديثة اليوم هي الآخذ الأكبر، وأننا «نعيش في شبه اشتراكية ضرائبية قابضة من دون أن يدعو أحدٌ إلى حرب أهلية ضرائبية». وتبعًا لسلوترديك، فإن مؤسسات دولة الرفاهية أسلمت ذاتها لنظام ينحاز إلى المهمَّشين لكنه يعتمد على طبقة من المواطنين الناجحين ماديًا. وتوصيته المستفزّة هي ضرورة إلغاء ضرائب الدّخل لمصلحة نظام تُلبّى فيه حاجات الدولة المالية من خلال مساهمات الأغنياء الطوعية؛ هؤلاء الأغنياء وأصحاب الإنجاز الذين ينبغي مدحهم على سخائهم بدلًا من دفعهم إلى أن يشعروا بالذنب حيال ما حققوه من نجاح، أو إلى أن يشعروا بالسخط من اعتماد المجتمع عليهم. والحال، إن هذا الهجوم على دولة الرفاهية، بوصفها «دولة السرقة» **(Kleptocracy)**، قد يبدو قطعة غير مميّزة من البلاغة الرأسمالية– الليبرتارية اليمينية في أميركا ما بعد ريغان أو بريطانيا ما بعد تاتشر. ولعلّنا نقرن مثل هذا الموقف الليبرتاري مع نوع من المزاج الفرديّ المتشدد. غير أننا نخطئ إذ نفعل هذا؛ فها هو سلوترديك يستهلّ **فقاعات** برفض الفردية رفضًا صريحًا، ليطرح بدلاً منها أفكارًا مخيفة، في نقلة جذرية من الجذير التساؤل عمّا يدفع أحدًا إلى أن يفكّر بضرورتها.

* * *

إنّ تصوّر الذات البشرية بوصفها فردًا تمثّل العزلة حالته الجوهرية والأساسية، وأنّه وُلد وحيدًا ويموت وحيدًا، هو تصوّر نافذ في الفكر المعاصر. وكان اللابطل، المضحك والمنفرد، قد حلّ في الرواية محلّ الذات البطولية في الملحمة، عبر سيرورة بدأت مع سرفانتس، مؤلف **دون كيخوته**، وحللها جورج لوكاتش بإسهاب في كتابه **نظرية الرواية**، وتناولها مؤخّرًا الباحث الإيطالي فرانكو موريتي تناولًا ألمعيًا، إذ رأى أن صعود الشكل الروائي في الأدب يتزامن مع نشوء أيديولوجيا اكتفاء المواطن البرجوازي بذاته. ومثل هذه النظرة الفردانية القوية باتت سمة مميزة من سمات الأيديولوجيا المعاصرة، إلى درجة أن كلمة «فرد» صارت تُستخدم بمعنى «الشخص» على نحو ثابت تقريبًا، في خَلْطٍ يطرح انفصالنا عن الآخرين بوصفه خاصية أساسية للكائن البشري، حائلًا دون أفكار أخرى، مثل «الشخصية»، تنطوي على أن المعيّة لا التفرّد هي الأساسية في إنسانيتنا.

بيد أن الأرضية التي تقف عليها الفردانية -فكرة الذات المتماسكة المسلّحة بفاعلية مستقلة- راحت تتآكل من كلّ جانب خلال القرن الأخير. هكذا، طفقت النظرية النقدية (مدرسة فرنكفورت) تحذّر من الأيديولوجيا والوعي الزائف اللذين يعميان عن الواقع، ورأى علماء البيولوجيا التطورية أن جينات البشر تحدد سلوكهم؛ وأزاح التحليل النفسي الستارة عن الدوافع الليبيدية المعتمة التي تبطّن أفعالنا العقلانية في الظاهر، وأخبرنا علم الأعصاب أن وحدة العقل ضرب من الوهم، واعتبر ما بعد البنيويين أننا مجرد مويجات في بحرٍ من التيارات الاجتماعية واللغوية التي تتكلم عبرنا. والنتيجة النهائية هي أن الفردانية الحديثة تغرّبنا عن بني جلدتنا، وعن أنفسنا. وهذه حالة تأتي مقرونة بحاجة ملحّة لإيجاد طريقة للخروج منها: فالحلّ بالنسبة إلى اليسار الراديكالي هو في المستقبل (الذات الجمعية بعد الثورية)؛ وبالنسبة إلى اليمين الراديكالي هو في الماضي (الحنين إلى الحقائق البسيطة والكلّية الاقطاعية)؛ في حين تميل قناعات الوسطيين الليبراليين والليبرتاريين اليمينيين إلى تعزيز نطاق الفردانية الذي راح يعتريه الوهن على نحو متزايد، والحماسة له، صراحةً أو على نحو مستتر.

في **فقاعات**، يبدأ سلوترديك محاولته التفكير أبعد من الفردانية برفض فكرة العزلة الأساسية: فهي، كما يقول، ليست سمة متأصلة في الشرط البشري: «في الفردانية الناشئة، يتخذ الأفراد، بوصفهم مراقبين أحياء -أو شهودًا من الداخل على حيواتهم، إذا جاز القول- ذلك المنظور الذي ترنو إليهم منه نظرة خارجية، الأمر الذي يزيد من انفتاحهم المجاليّ البينيّ عبر أعين أخرى، ليست أعينهم، ويا للغرابة». بعبارة أخرى، تتطلب الفردانية نوعًا من إضفاء الموضوعيّة على الذات أو تشييئها. لقد خُلق الفرد بانقسام المرء إلى ذات وموضوعها. وعدم قابلية الفرد للقسمة لا تغدو ممكنة إلا بانقسام قبليّ، انقسام إلى الذات التي ترى والذات التي تُرى. وهذا ما يجعل تماسك العقل الفرداني الحديث متوقفًا على فصام أساسي.

هكذا، يغدو افتراض العزلة الأساسيّة خطأً فادحًا، بحسب سلوترديك؛ خطأ يحول بيننا وبين فهم شروط وجودنا الحقّة. ذلك أن حالتنا الفعلية هي حالة كوننا معًا في العالم، «انجدالٌ للذات مُنْتَشٍ في الداخل المشترك». وإزاء فكرة العقل المنعزل، الّذي يفكّر شاقًّا طريقه إلى العالم -وهو ما ينطوي عليه **كوجيتو** ديكارت الشهير غير المتجسّد وهو يثبت وجوده الخاص عبر الفكر- يرى سلوترديك أن تعريف البشر يعني، كما يقول عالم الاجتماع برونو لاتور، «أن نعرّف الأغلفة، أنظمة دعم الحياة، البيئة (umwelt) التي تمكّنهم من أن يتنفّسوا».

قد يبدو ذلك كلّه من نافل القول: فمن الذي لا يرى أن السياق هو كلّ شيء؟ غير أن سلوترديك يدرك أنّ التفكير خارج البراديغم الليبرالي- الفرداني على مستوى كيانيّ (أنطولوجي) ليس من دون مخاطر. وهو يتصور ثلاثية **مجالات** كقرين وتتمة

لكتاب مارتن هيدغر **الكينونة والزمن**، وتصحيح لما فيه من أخطاء. ويكمن خطأ هيدغر، على وجه الدقّة، في إلحاحه على العزلة الأساسية، وتخلّيه عن «الفضاء الوجودي»؛ يكمن في محاولته الإجابة عن السؤال «من» قبل استكشاف تام للسؤال «أين». ويرى سلوترديك أن تجاهل هيدغر البُعد المكاني أو الفضائي لـــ «الكينونة في العالم»، لمصلحة السؤال عن الأصالة، يعود عليه بنقطة عمياء لا تكتفي بأن تخلّ بتوازن مشروعه الفلسفي، بل تجعله هو نفسه عرضة لما لدى القومية الجذرية من عماء سياسي. وذلك التجاهل هو ما يحاول **فقاعات** أن يداويه: عبر التفكّر في ما ينجم عن الوجود باعتباره «كينونة – معًا»، أو جزءًا من فضاء جامع.

يرى سلوترديك أن الكلام على عزلة الكائن البشري ووحدته الأساسية هو هراء. نحن لا نولد وحيدين، وكلّ من وُلِدَ له ولد، أو شهد ذلك الحدث الصاخب، التعاوني إلى أبعد حدّ، يعلم أنه حدثٌ أبعد ما يكون عن العزلة. وما عزلة الشرط البشري الأولية سوى تخييل حديث: ذلك أن العلاقات مع الآخرين «ليست لاحقة أو عرضية، بل أساسية وموغلة في القدم». وقبل الولادة، نكون في حالة «اثنين في واحد»، تلك الحالة من التخالط الكليّ: الجنين مغلّف بجسد الأم، يشاركها دمها، في ما يدعوه سلوترديك وعيًا «ما قبل ذاتي». وهذا ما يدفعه إلى تقصّي سلسلة منتقاة من المحاولات لتسمية هذا الوضع الذي يكاد لا يسمّى – كتابات الصوفية، أيقونات ما قبل التاريخ، الشعر الطليعي– بحثًا عن تبصّرات في ما ينبغي أن تكون عليه مثل هذه الحالة. وذلك قبل أن ينبري، على هذا الأساس، إلى انتقاد التوصيفات التشريحية والتحليلية النفسية التي تشيئ هذه الحالة البدئية.

من الطبيعي أن نحسّ بتحنان غامر لدى شخص يكتب عن «رحم محايث للكينونة بأسرها». ويتجلى هذا بأوضح ما يكون في الأسطر التي يكرّسها سلوترديك لعلاقة الأم– الطفل. وهو يرى أن النساء (على الأقل أولئك اللواتي يصبحن أمّهات) هن حلقات وصل في شبكة من الاستمرار الفيزيقي غير المنقطع بين الأجيال؛ سلسلة من الأمومة متّصلة تمتد رجوعًا إلى أبعد من البشر الأوائل وأسلافنا البعيدين من الثدييات وصولًا إلى المحيطات. وفي حين أن جميع الأطفال هم ضروب من العقد، أو التجسيدات المادية لهذا الخط الدموي السُّرّي (من حبل السُّرّة)، إلا أنهم لا يساهمون فيه على نحو متساوٍ: ذلك أن الرجال جميعًا هم نهايات في هذا الخط. وسواء أكانوا آباء أم لم يكونوا، فإنهم لا يمكن أن يشكّلوا حلقات وصل في تلك السلسلة السرّية. وربما كان هذا ما يعطي روحية الفردانية القاسية نبرتها الذكورية، مع أن الرجال، على الرغم من سلوكهم الأشد فظاظة وأجسادهم الأخشن، هم الزهور التي تتفتح من شجرة الجنس البشري الأمومية العظيمة.

إن طريقة انفصال الطفل الوليد عن المشيمة، التي كانت رفيقه الأشد حميمية إلى الآن، تحدد بقوة علاقة هذا الطفل المقبلة مع العالم، بحسب سلوترديك. وهو يسهب في تبيان أن نشوء الفردانية الحديثة يتوافق مع «حطّ من قيمة المشيمة» بدءًا من القرن الثامن عشر. ويُظهِر على نحو جليّ مدى تعارض المسح الأنثروبولوجي الموجز الذي يقوم به لأوجه الاهتمام الشعائري التقليدي بالمشيمة – من دفن، وتجفيف، وحرق، وتعليق على أغصان شجرة– مع التدبّر الحديث لـ «الخلاص» بوصفه مجرد أوساخ أو فضلات. ويعمد سلوترديك إلى تجنّب اللغة التشريحية وما تنطوي عليه من تشيئ فيعيد صوْغ حرف العطف «مع» كاسم للمشيمة، ويبيّن أن السُّرّة، التي كان تدل من قبل على «فضاء رمزي من المعيّة» والاختلاط بين الأشخاص، فقدت معناها؛ وهو يعزو إلى هذه الظاهرة افتراضًا حديثًا، لا يوافق عليه، مفاده أن تأمل الذات والتركيز على الأنا (navel-gazing) هو نشاط بلا نفع ومنعزل: «فردانية العصر الحديث هي عدمية مشيمية». وبإنكار أهمية المشيمة، يرى سلوترديك أننا ننكر صلتنا الأساسية بالعالم من حولنا.

* * *

إنّ من يفضلون الفلسفة مرتّبة وجافة سوف يجدون هذا المستوى من المبالغة مربكًا ومحيّرًا، في أفضل الأحوال. وسلوترديك، الذي هو «مُحَرْتق متعدد الصنائع» (Bricoleur) أكثر منه منطقيًّا، يجمع حجاجاته من جهات متنوعة تنوّع نظرية المغناطيسية الحيوانية[1] في أواخر القرن الثامن عشر، والتحليل النفسي الفرويدي واللاكاني، ورسامي النهضة (غيوتو دي بوندون) والحداثة (رينيه ماغريت)، ولاهوت آباء الكنيسة، وقصة أورفيوس ويوريديس. وحتى القرّاء الذين يستمتعون بأسلوب **فقاعات** المتنقّل، ويجدون أفكاره قوية وعميقة، يبقى الكتاب بالنسبة إليهم منجمًا أكثر منه آنية من الذهب الخالص: فثمة الكثير من الخَبَث والنفاية التي لا بدّ من الحفر خلالها. وحجم الكلمات المُحْدَثَة في الصفحة الواحدة لا يمكن عزوه إلى ميل اللغة الألمانية إلى ابتداع كلمات مركّبة جديدة وحسب. وحين يتبع المرء سلوترديك على طريقه المميّز، فإن ثمّة لحظات من الروعة والسموّ، لكنه، في أوقات أخرى، يسلك أزقة لا تفضي إلى غير العبث، شأن زعمه أن الأغنية – فعل الغناء معًا في جوقات وجماعات – هي ما يميّز البشر من الحيوانات، إلى جانب اللغة. ولا شكّ أنّ هذا مفرط في تمركزه على الإنسان (متجاهلًا اشتراك الدلافين والحيتان في الغناء)، وفيه حطّ من قيمة الجنس البشري، في آن معًا: ذلك أن اللغة تبني الفكر كما تبني الاتّصال، والجماعة غير اللغوية من البشر هي جماعة لا يمكن أن تخطر على بال.

ثمة درجة من الخطر لا بدّ أن تلازم عملًا من هذا النوع المتّسم بالجرأة في تعدّي الفروع المعرفية، في عصر نشر على خريطة المعرفة البشرية ألغامًا تقنص الذين يميلون إلى التعميم. وعلى سبيل المثال، حين يصف سلوترديك العصر الحجري الحديث (النيوليتي) الأوروبي بأنه انتقال من حياة البداوة إلى حياة الاستقرار التي «أمكن بعدها للافتتان بالرحم أن يتطور إلى قوة عالمية»، فإنّه يرسم سجل ما قبل التاريخ المعقد والمتنازع عليه بضربتي فرشاة عريضة: ذلك أنّ الثورة النيوليتية لم تكن حدثًا منفردًا في مشهد ثقافي متجانس، بل سلسلة من السيرورات المحلية المتمايزة الجارية على مدى قرون كثيرة، والناشئة من ضروب تماس وصراع بين مجتمعات متعارضة جذريًا في الثقافة والتكنولوجيا والأيديولوجيا. وهذا ما يصحّ أيضًا على وصف سلوترديك تطوّر عقيدة التثليث بأنه تطور «حتمي وانفجاري»، وبأنه رحلة «لم يكن من الممكن للمسيحية الباكرة أن تتراجع عنها ولو خطوة واحدة». وما لم ينظر المرء إلى السببية نظرة حتمية ميكانيكية، فإن هذه الرواية تبدو كأنها تنحو نحو الغائية، أو على الأقل، نحو إسباغ كرامة التكشّف الحتمي على سيرورة طارئة.

غير أن مثل هذه المغالطات تبدو طفيفة إزاء اتّساع **فقاعات**. وحين يشير سلوترديك إلى التاريخ، فإنه لا يشير إليه كما يفعل التجريبيون، لكي يختبروا نظرية من النظريات، بل لكي يُبرز أفكارًا، فإن لم تناسب الوقائعُ الأفكارَ أو النظريةَ، كان ذلك أمرًا سيئًا بالنسبة إلى الوقائع. ومثل هذا الموقف (الشبيه بموقف هيغل) قد لا يحظى بترحيب لدى قرّاء تعوّدوا على منطق الفلسفة التحليلية السائد، إلّا أن إهماله كليًا يعني إهمال فرصة؛ فهذا الكتاب يبقى مميّزًا وقيّمًا في جميع الأحوال. وحتى حين لا يقوى على الإقناع، فإنه يثير. وهو لا يحاول أن يقول الكلمة الأخيرة، بل أن يولّد أفكارًا جديدة يطرحها للنقاش. ومثل تلك الأعمال العظيمة التي صدرت عن الظاهراتية، فإنّه يحفزنا على معرفة أشياء كنا نأخذها مسلّمات، كأننا نراها أول مرة.

الهوامش

* مراجعة التحرير.

(١) نظرية المغناطيسية الحيوانية (أو المسمرية) هي النظرية التي أسسها مسمر (١٧٣٤-١٨١٥) حين كان يقوم بعلاج بعض الأمراض عن طريق تمرير أصابع اليد على الجزء المصاب، وأرجع ذلك إلى انتقال قوة مغناطيسية من جسمه إليهم عن طريق أصابعه. ومع أن هذا كان خطأً علميًا، غير أنه أدى إلى اكتشاف حقائق علمية أساسية في علم التنويم المغناطيسي.

سيّد منازلَ كثيرة:
احتفاءً بحياة كمال الصليبي وأعماله

-١-

كرّمت الجامعة الأميركية في بيروت المؤرّخ الراحل البروفسور كمال الصليبي، في احتفال تذكاري ومؤتمر علمي نظّمته دائرة التاريخ والآثار في الجامعة، ومركز الدراسات الشرق الأوسطية، بالتنسيق مع مكتب وكيل الشؤون الأكاديمية، وذلك في يومي ٢-٣ أيار/ مايو ٢٠١٢، بعنوان «سيّد منازلَ كثيرة: احتفاءً بحياة كمال الصليبي وأعماله».

اشتمل كلُّ يوم من يوميّ هذا المؤتمر على ثلاث جلسات، في كلّ واحدة منها محاضرتان أو أكثر. وكُتِبَ على ظهر مطبوعة برنامج المؤتمر قول كمال الصليبي: «ليس التاريخ بحثًا عن المعرفة فحسب، بل هو أيضًا بحث عن التفاهم، وفي بيت التفاهم منازل كثيرة».

تحدّث في الاحتفال التذكاري رئيس الجامعة الأميركية في بيروت، بيتر دورمان، الذي وصف المؤرّخ الراحل بـ «الأكاديمي الغزير الإنتاج، وذي العين الثاقبة الذي عرّى التاريخ من قشوره ولم يتوقف عن مساءلة المفاهيم، بما فيها مفاهيمه هو». تلاه وكيل الشؤون الأكاديمية في الجامعة، د. أحمد دلال، الذي رأى أن الصليبي «وسّع آفاق الاستكشاف العلمي التاريخي بحثًا عن الحقيقة. وكان أكثر أساتذة التاريخ تأثيرًا. ولم يتوان عن مساءلة الحقائق التي تُعتبر ثابتة. وأثار الكثير من التناقضات. وقد ألهم طلابه وزملاءه». كما تحدّث الأمير الحسن بن طلال من الأردن، عبر شاشة تلفزيونية، وتوقف عند «بحث كمال الصليبي عن أرضية مشتركة وتوافق بين الطوائف في المنطقة قبل فوات الأوان». أمّا رئيس الوزراء اللبناني السابق فؤاد السنيورة، فقال إن الراحل «تمتّع ببُعد النظر في تقديم التاريخ ومساءلته، وكان جريئًا لم يتوان عن كتابة الحقائق برغم عدم رضا البعض». ولفت البروفسور طريف الخالدي إلى أن الصليبي «كان قاصًا بارعًا مع ذهن متّقد وقلب طيب، وإنسانًا سعيدًا سعادة تُعدي»، وأشار إلى «إلمامه بالجغرافيا في فهم التاريخ، وقد سار في المواقع التاريخية التي تكلم عنها». وتحدّث القسّ حبيب بدر عن تمتّع الصليبي بـ «الحسّ المرهف الذي ميّز كبار المؤرّخين، فكان يقرأ المستقبل من معرفته للماضي. وأعلن البروفسور

عبد الرحيم أبو حسين إنشاء محاضرة تذكارية تحمل اسم كمال الصليبي. وكان الختام مع الكاتب سليمان بختي الذي قال إنّ الصليبي «فتح بابًا لن يتمكّن أحد من إغلاقه».

- ٢ -

في اليوم الأول للمؤتمر، ترأس سمير صيقلي الجلسة الأولى التي حملت عنوان «تذكّر كمال الصليبي». وشارك فيها طوني نوفل بورقة عنوانها «شجرة الكرز مثقلة بالبراعم البيضاء: تذكّر كمال الصليبي»، بدأها برواية تمسّ المشاعر ولا تخلو من الظّرف عن تاريخ علاقته بالبروفسور الصليبي وتجربته معه، واطّلاعه على حياته وأعماله، إذ كان ناشر «الشيخ كمال»، كما دعاه، وصديقه، وهو ما أتاح له أن ينظر إلى كمال الصليبي الباحث والإنسان من منظور خاص ومميّز.

تلت ذلك ورقة طاهر كنعان، «مواجهات مع مفكّر حقيقي»، التي اشتملت على لمحة عن علاقة كنعان الشخصية بالبروفسور الصليبي، بدءًا بلقاءاته الأولى معه في بيروت وهو بعدُ طالب في الجامعة الأميركية، حين وضعته ميوله العربية في حال من التنافر مع البروفسور الصليبي بما اشتُهر عنه من قومية لبنانية، إنما من دون أن يترك ذلك أثرًا في الاحترام العميق لأبحاث الصليبي، خاصة بعد نشر عمله النقدي عن التأريخ اللبناني في ثمانينيات القرن الماضي. أمّا سنوات اشتغال د. كنعان مع البروفسور الصليبي في الأردن، فكان لها أن توثّق عرى الصداقة بين الرجلين بما وفّرته من فرصة معرفة الرجل الذي يقف وراء تلك الأعمال.

حملت الجلسة الثانية من المؤتمر عنوان «تشكّل الهوية والتاريخ: لبنان العثماني نموذجًا». وترأسها عبد الرحيم أبو حسين، وشارك فيها كلّ من إنجن أكارلي ووجيه كوثراني. وقد اتّخذت ورقة أكارلي، «صوْغ التاريخ وتشكيل الهوية: تغيّر الهوية اللبنانية في السياق العثماني»، من أعمال البروفسور الصليبي على الهوية والتاريخ، منطلقًا لاستكشاف نظرة آخر الولاة العثمانيين في بيروت، إسماعيل حقّي بك، إلى جبل لبنان في فترة الحرب العالمية الأولى؛ تلك النظرة التي اشتمل عليها الكتاب الجامع الذي أوعز لنخبة من أفاضل الكتّاب بتأليفه في العام ١٩١٨، وجاء بعنوان **لبنان: مباحث علمية واجتماعية**. لقد وفّر هذا العمل تحليلًا مدقّقًا للمجتمع والاقتصاد والإدارة والثقافة في لبنان، قام به عدد من الباحثين والمديرين المهمين. وانطوى على تحديد خصائص تميّز لبنان وتشكّل نقاط تماسك الهوية الشخصية والوطنية. وقد أشارت الورقة إلى ما يمكن لمراجعة التاريخ أن تؤدّيه من دور بنّاء في السياسة اللبنانية بطردها تلك الأرواح الشريرة في تواريخها المحلية المثقلة بالتنازع، وتوفيرها أساسًا للتفاهم والتقبّل المتبادلين.

أمّا ورقة د. وجيه كوثراني، «صورة العهد العثماني في نماذج من الكتابة التاريخية اللبنانية: الدولة والطائفة»، فقد استكشفت كيف تناول الباحثون اللبنانيون العهد العثماني في تطوره على مرّ السنين. وعلى هذا الصعيد، كانت مراجعة البروفسور الصليبي التأريخية النقدية للعهد العثماني قد شكّلت فارقًا مهمًا عمّا سبقها من بحوث.

في الجلسة الثالثة التي ترأستها نايلة قائدبيه، وعنوانها «لبنان وصنعة المؤرخ»، جاءت ورقة مايكل بروفنس بعنوان «كمال الصليبي وذكريات المؤرّخين الكبار في المشرق العربي». وقد حلل فيها أعمال الصليبي وموقفه من مبحثه التاريخي، قياسًا بالمؤرّخين الكبار في أيامه، بمن فيهم أستاذة المشرف على أطروحته برنارد لويس. ولقد استخدم بروفنس عددًا من مقالات الصليبي وفصول كتبه أمثلة على مقاربته المميّزة، التي جعلت من بحوثه ومواضيعه قوة فاعلة ومؤثّرة في تواريخ المؤرّخين. أمّا مكمن قوة الصليبي فيتمثّل في تفاديه تلك العادة الاستشراقية الشائعة

التي تعمد إلى وضع الدراسات العثمانية في إطار ما يدعوه بروفنس «تاريخ النقص» الذي لا يكفّ عن اتّخاذ أوروبا وأمجادها معيارًا يُقاس عليه بدلًا من مقاربة المواضيع العثمانية بحدّ ذاتها.

أما ورقة عبد الرحيم أبو حسين، «كمال الصليبي وتاريخ لبنان: إرثٌ جارٍ»، فقد ناقشت ما كان لحياة الصليبي الشخصية ومعتقداته من أثر في أبحاثه وطريقة مقاربته. وعرضت الورقة مراحل سيرة الصليبي المختلفة - التأريخية، السياسية السردية، النقدية - والأهمية التي تتّسم بها كلّ مرحلة في ما يتعلّق بحقل تاريخ لبنان. وختمت الورقة بالإشارة إلى أن الطور النقدي هو المساهمة الأهمّ بين مساهمات الصليبي التاريخية، نظرًا إلى مساءلته في هذا الطور أسس التاريخ اللبناني المتّسمة بضيق الأفق، وشجبه ما تركته من أثر في هوية أبناء الوطن اللبناني وقناعاتهم.

- ٣ -

في اليوم الثاني، ترأس أليكس ويك جلسة المؤتمر الرابعة، وعنوانها «التربية، الضبط الاجتماعي والتملّص منها في أواخر العهد العثماني»، واشتملت على أوراق ثلاث. الأولى ورقة مالك شريف، «الفرار وخرق القانون في لبنان أواخر العهد العثماني»، التي عادت إلى الوثائق العثمانية لتستكشف أمر الهجرة من لبنان أواخر العهد العثماني، ومحاولات الموظفين العثمانيين عبثًا وقف تدفّق المهاجرين اللبنانيين إلى الغرب في العقود الأخيرة من القرن التاسع عشر. وقد سلّطت الورقة الضوء على حادثة محدّدة تبرز الأوجه الاقتصادية لعمليات تهريب الفارّين، وما ساق أفرادًا بعينهم من قوى فرض القانون المحلية إلى أن يفقدوا الأمل في وقف التهريب ويتّجهوا إلى التكسّب منه.

الورقة الثانية كانت ليوجين روغان، وعنوانها «المُبعدون خلال الحرب العالمية الأولى»، تفحّص فيها تجربة أولئك الذين نُفوا من لبنان في تلك الفترة من خلال ذكريات عدد منهم. ورأى روغان إلى سياسة الإبعاد والنفي بوصفها وسيلة لاجتثاث تحديات كان مقيّضًا لها أن تواجه الحكم العثماني زمن الحرب، وازدراعها في مناطق لا تطاولها فيه شبكات علاقاتها الشخصية، الأمر الذي يحيّد قدرتها على إزعاج الإدارة العثمانية. ولقد ألقى روغان الضوء على واقعة محدّدة هي اعتبار كثير من المنفيين تجربة النفيّ ضربًا من الاستنارة. وأبرز حالة لافتة هي حالة منفيّ أتاح له حُسن الطالع أن يتّصل من منفاه بشبكته الشخصية الممتدة، وهو ما خفّف عنه في الخارج وساعده في العودة إلى الوطن.

أمّا الورقة الثالثة فكانت لسليم ديرنجيل، وعنوانها «الكلية السورية الإنجيلية وكلية روبرت: تاريخان متقاربان ومتباعدان». وهي إطلالة على الكلّيتين الأميركيتين الأختين، كلية روبرت في اسطنبول والكلية السورية الإنجيلية (الجامعة الأميركية) في بيروت، وما كان لكلّ منهما من أثر في البلد المضيف. وقد توصّل ديرنجيل إلى أن البدايتين المتشابهتين لم تحولا دون وجود فروق مهمة بين الكلّيتين على مرّ السنين نجمت عن اختلاف طبيعة المؤسستين والكوادر والبيئة المحلية، وكان لها أن تربط الكلية السورية الإنجيلية ربطًا وثيقًا بالسكّان المحليين، في حين أبقت كلية روبرت على مسافة من الأتراك، لتخدم بدلًا من ذلك أقلية من السكان رعايا الإمبراطورية.

ترأس جلسة المؤتمر الخامسة جون ميلوي، وجاءت بعنوان «أرضٌ مقدسة أم عرين كفر؟ لبنان في أعين مسلمين دمشقيين». واشتملت هذه الجلسة على ورقتين. أولاهما لستيفن تاماري، بعنوان «لبنان بوصفه أرضًا مقدّسة: رحلات مسلم دمشقي من القرن السابع عشر إلى البقاع وبعلبك وطرابلس»، تناول فيها أسفار عبد الغني النابلسي إلى لبنان،

وطريقة هذا المتصوّف الدمشقي في تصوير البلد، إذ ساقه جمال طبيعة لبنان ووفرة مقاماته ومزاراته إلى اعتباره أرضًا مقدّسة تزيد المرء تقىً وتقرّبًا من الله.

أما الورقة الثانية فكانت لسليمان مراد، وعنوانها «لماذا كره ابن تيميّة جبل لبنان؟»، عاد فيها إلى ابن تيميّة، الفقيه الدمشقي أواخر القرن الرابع عشر وأوائل القرن الخامس عشر، الذي شنّ عددًا من حملات التأديب على جبل لبنان، ضد الدروز والشيعة والمسيحيين الذين كانوا يقطنون سفوحه. ولقد أبرز سليمان مراد تلك المفارقة التي ينطوي عليها استناد ابن تيميّة إلى مبررات دينية في تسويغ حملاته على الكفر وحاله أمام المؤسسة الدينية والسياسية في القاهرة المملوكية، حيث سُجِن بعد حملته الأخيرة بسبب إصداره فتوى اشتملت على نقد ساخر لرؤسائه.

ترأس طريف الخالدي الجلسة السادسة وعنوانها «التُّقى وسياسات المعصية». واشتملت على ورقتين لكلّ من ماريو كوزه ومحمد ريحان. وجاءت ورقة كوزه بعنوان «الجزء الرابع من نسكيات إسحق النينوي بالكرشونية[١]»، قدّم فيها خلفية لأحد قدّيسي القرن العاشر ومحاولات جمع نسكياته وتصنيفها. ولعلّ إسحق النينوي، الذي يُعرف أيضًا باسم إسحق السرياني، أن يكون أشهر كتّاب الأدب السرياني وأبعدهم أثرًا، إلى جانب أفرام النصيبيني ويعقوب السروجي. والحال، أن أعمال إسحق النينوي لم تنتشر بين الطوائف السريانية المتعددة في الشرق الأوسط وحسب، بل تُرجمت أيضًا إلى عدد من اللغات بدءًا من العصور الوسطى فصاعدًا، وهو ما جعل لها أثرًا عميقًا في العالم المسيحي بأسره، شرقه وغربه. غير أن أهمية هذا القدّيس لم تحُل دون قلّة المعلومات عن سيرته وأعماله، كما لم تَحُل دون تضارب هذه المعلومات. ولذلك، حاولت الورقة أن تلقي الضوء على المعطيات المتعلقة بسيرة إسحق النينوي وأعماله من خلال ترجمة مقاطع مهمة من عدد من المصادر المكتوبة بالسريانية والكرشونية، وتحليلها، وتقييم أهميتها في ما يتّصل بهذا القديس من بيت قطرايي (الاسم السرياني لقطر) الذي ترك وراءه مجموعة مهمة من النسكيات والكتابات الصوفية.

أمّا آخر أوراق المؤتمر، فكانت لمحمد ريحان، بعنوان «الردّة في حضرموت: ارتداد أم خروج اجتماعي؟ إعادة النظر في 'البغايا'»[٢]، فقد قاربت موضوعًا مثيرًا هو موضوع «بغايا» حضرموت اللواتي نلن من أبي بكر أشدّ العقاب لرقصهن احتفالًا بموت النبي محمد. ولقد تأمّل ريحان في تبرير هذا العقاب القاسي، نظرًا إلى المكانة التي كانت تحتلها هذه النساء والرّفق الذي عوملت به حالات أخرى. وبدا له أنه كان لهذه العقوبة بُعد سياسي مهمّ، ولم تقتصر على البُعد الديني الصرف، خاصة أن موقف الإسلام الباكر الفعلي من الرقص والراقصات لم يكن واضحًا تمامًا.

– ٤ –

في سيرة كمال الصليبي، أنّه[٣]:

– ولد في بيروت في ٢/ ٥/ ١٩٢٩، ونشأ في بحمدون.

– أصل عائلته من بلدة عين حليا الواقعة بين الزبداني وسرغايا في الأراضي السورية.

– جدّه لأمه إبراهيم الصليبي درس الطب في الجامعة الأميركية في بيروت، وكان مناصرًا لنظرية داروين في النشوء والارتقاء. وفي عام ١٨٨٢ اندلعت الخلافات بين إدارة الجامعة التي كانت تناهض نظرية داروين، والأساتذة والطلاب المؤيدين لهذه النظرية، فطردت الإدارة بعض الأساتذة والطلاب، ومنهم إبراهيم الصليبي الذي سافر إلى اسطنبول، ونال شهادة الطب من إحدى جامعاتها، ثم انتقل إلى الخليل في فلسطين

ليعمل طبيبًا فيها، وفي ما بعد انتقل الى السلط، وتزوّج سارة بنت القس صليبا جروان وولدت له، في ما ولدت، بنت اسمها سلوى التي صارت أم كمال الصليبي.

– جدّه لوالده هو خليل الصليبي، كان معلمًا في مدرسة المختارة في الشوف، وتزوج فتاة تدعى وردة، فأنجبت له، في ما أنجبت، سليمان (والد كمال) الذي ولد في المختارة، ودرس الطب في الجامعة الأميركية في بيروت، وتخرج طبيبًا عام ١٩٠٤، ثم ارتحل إلى مصر وعمل في الجيش المصري، وخدم في السودان. وقد تزوج سليمان الصليبي سلوى بنت إبراهيم الصليبي، أي والدة د. كمال الصليبي.

– حمل سليمان الصليبي الجنسية المصرية، وسجّل ابنه كمال في سجلات القنصلية المصرية في بيروت عند ولادته. لكن، في عام ١٩٣٩ استرجع والد كمال الجنسية اللبنانية.

– درس المرحلة الابتدائية في مدرسة بنتون الأميركية الإنجيلية التي أسسها المبشّر وليم بنتون عام ١٩٢٠، وتخرج فيها عام ١٩٤١. وانتقل بعد ذلك إلى مدرسة برمّانا العالية، وكان من أصدقائه المقربين في مدرسة برمّانا حسن جمال الحسيني من القدس، وجميل السروجي من الناصرة. ثم انتقل إلى ثانوية الإنترناشونال كوليدج (IC) في بيروت، وفيها ربطته صلات وثيقة بيوسف إيبش من دمشق، ويوسف الشيراوي من البحرين، وأحمد الخطيب من الكويت.

– تخرج في الجامعة الأميركية عام ١٩٥٠، وكان من أساتذته أنيس فريحة وقسطنطين زريق ونبيه أمين فارس.

– سافر إلى لندن، ودرس في كلية الدراسات الشرقية على المؤرخ المعروف برنارد لويس. ويقول عن اختياره التاريخ لدراسته العالية ما يلي: عندما أنهيت دراستي الثانوية طلبت النصح من والدي ليدلّني على موضوع أتخصص فيه، فسألني هل لديّ ميل إلى الطب أو طب الأسنان أو الصيدلة أو الهندسة، فأجبته بالنفي. فقال لي: إذًا أدرس ما شئت. وكنت في أثناء دراستي المرحلتين الابتدائية والثانوية أميل إلى علم البيولوجيا، ثم ملت إلى الرياضيات وعلم الفلك، ثم صار لديّ اهتمام بالآداب الأوروبية، وبعد ذلك قررت التخصص في العلوم السياسية، وهذا ما قادني إلى دراسة التاريخ، مع العلم أن الدرجات التي كنت أنالها في مادة التاريخ كانت أضعف الدرجات. وأظن أن الذي جذبني إلى دراسة التاريخ هم أساتذة التاريخ في الجامعة الأميركية أمثال نبيه أمين فارس (مواليد الناصرة عام ١٩٠٦)، وقسطنطين زريق (مواليد دمشق عام ١٩٠٩)، وأنيس فريحة (مواليد رأس المتن عام ١٩٠٢)، وزين نور الدين زين (مواليد عكا عام ١٩٠٨). وإبان دراستي الثانوية شُغفت بالعلوم الطبيعية وعلم الفلك، وقرأت الكتب الطبية الجامعية التي كان والدي يحتفظ بها. وكنت درست الموسيقى وأنا في الخامسة على أخي سامي في البداية، ثم في المعهد الموسيقي الوطني (الكونسرفتوار)، وكان أستاذي في المعهد وديع صبرا (ملحن النشيد الوطني اللبناني)، ثم تابعت دراستي الموسيقية في الأكاديمية اللبنانية للفنون الجميلة مع ألكسي بطرس (مواليد بيروت عام ١٩١١). وقد تعلمت العزف ولم أتقنه (راجع مجلة **المقاصد**، العدد ٣٩، تموز ١٩٨٥).

– عيّن أستاذًا في الجامعة الأميركية، وتدرج في مناصبه الأكاديمية حتى صار رئيسًا لدائرة التاريخ فيها.

– أثار موجة عاتية من السجال حين أصدر في عام ١٩٨٦ **التوراة جاءت من جزيرة العرب**.

– اضطر إلى مغادرة لبنان إلى الأردن عام ١٩٨٦ في خضم حروب الشوارع التي شهدتها بيروت بين الميليشيات المتصارعة. وفي الأردن، أكب على دراسة اللغة اليونانية كي يتمكن من إعادة دراسة العهد

الجديد (الأناجيل) بالطريقة التي عالج بها التوراة، فكان كتابه **البحث عن يسوع**.

- عاد إلى بيروت عام ١٩٨٨ وعاود التدريس في الجامعة الأميركية.
- أسس «المعهد الملكي للدراسات الدينية» في عمّان عام ١٩٩٥.
- تقاعد عن التدريس عام ١٩٩٧.
- عاد إلى لبنان نهائيًا عام ١٩٩٧، وأمضى بقية عمره في رأس بيروت حتى وفاته عام ٢٠١١.

مؤلّفاته

- **المؤرخون الموارنة وتاريخ لبنان في العصور الوسطى** (١٩٥٩).
- **تاريخ لبنان الحديث** (بالإنكليزية ١٩٦٥، وبالعربية ١٩٦٨).
- **مفترق الطرق إلى الحرب الأهلية** (١٩٧٦).
- **سوريا تحت الإسلام** (بالإنكليزية ١٩٧٧، وبالعربية ٢٠١١).
- **بلاد الشام في العصور الإسلامية الأولى** (بالإنكليزية ١٩٧٧، وبالعربية ٢٠١١).
- **منطلق تاريخ لبنان** (١٩٧٩).
- **تاريخ الجزيرة العربية** (بالإنكليزية ١٩٨٠).
- **التوراة جاءت من جزيرة العرب** (بالإنكليزية ١٩٨٥، وبالعربية ١٩٨٦).
- **خفايا التوراة وأسرار شعب إسرائيل** (١٩٨٨).
- **بيت بمنازل كثيرة** (١٩٩٠).
- **حروب داود** (١٩٩٠).
- **تاريخ الأردن الحديث** (بالإنكليزية ١٩٩٣).
- **البحث عن يسوع** (١٩٩٩).
- **طائر على سنديانة** (٢٠٠٢).
- **عودة إلى «التوراة جاءت من جزيرة العرب»** (٢٠٠٨).
- **بيروت والزمن** (٢٠٠٩).
- **الموارنة: صورة تاريخية** (٢٠١١).

الهوامش

(١) اللغة العربية مكتوبة بأحرف سريانية.

(٢) تشير كلمة «البغايا» هنا إلى ما عُرف في تاريخ الردّة بحركة البغايا، قامت بها نيّف وعشرون بغيًا متفرقات في وادي حضرموت. وقال عنهن ابن الكلبي: لما مات الرسول (ﷺ)، شمتت به نساء كندة وحضرموت، وخضبن أيديهن، وأظهرن السرور لموته، وضربن الدفوف، فقال شاعر منهم:

أبلـغ أبـا بـكـر إذا جئـتـه — أنّ البـغـايا شر من شرّ مـرامِ
أظهرن من موت النبي شماتةً — وخضـبن أيديـهن بالعـنّـامِ
فاقطع هديت أكفهن بصارمٍ — كالبرق أومض في متون غمامِ

(٣) صقر أبو فخر، **الهرطوقي الحكيم: حوار مع كمال الصليبي**، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠١٢)، ص ١٩١-١٩٥.